في الأدب والنقد

تأليف

الدكتور محمد مندور

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
الفجالة - القاهرة

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

تصـــدير

هذه خلاصة فى الأدب والنقد راعينا – عند كتابتها – أن لا نثقلها بالتفاصيل حتى لاتختلط معالمها ، ولاتتعقد سبلها . فهى أقرب إلى الذكريات منها إلى التأليف ، ومع ذلك فباستطاعتنا أن نقول أنها تتضمن عصارة عمر أنفقناه فى قراءة الأدب وكتب النقد وكانت قراءتنا وسيلة للتفكر والإحساس الشخصيين أكثر منها للاستيعاب والتحصيل .

ولقد دفعنا إلى تدوينها ما لمسناه عند الشبان من اللهفة الحارة لتبين حقائق الأدب والنقد على نحو مهضوم واضح ، فكم من مرة ألقيت علينا أسئلة تطلب إيضاح العلاقة بين الأدب والحياة ، أو بينه وبين الأخلاق مثلا ، وكم من مرة رغب إلينا السائلون أن لو ميزنا بين هذا المذهب الأدبى وذاك ، ولكم من مرة رغب المتطلعون إلى مهنة النقد أن لو عرفوا كيف ينقدون ، وعلى أى منهج يسددون خطاهم ، حتى تستحصد قواهم وتجد ملكاتهم من النضوج ماتستطيع معه أن تختار ماتؤثر من اتجاه . وفى هذه الخلاصة مانرجو أن نجيب عليها دائما باللسان أو القلم .

والذى لا نستطيع أن ننكره هو أن تحرير هذه الخلاصة لم يكن بالأمر الهين ، وذلك لأننا حرصنا على أن نبعد بها عن الخواطر السهلة القريبة المنال كما حرصنا أن على نجنبها أيضا كل غموض أو التواء ، بحيث يجد القارىء التركيز الواجب والعمق الموحى دون الإحالة على مجهول أو الغـوص وراء مفقود .

ولقد بذلنا غاية الجهد لكي نترك لكل اتجاه اتزانه حتى ولو كنا ممن لايؤمنون به ، وذلك لأن اختلاطنا بالشبيبة المثقفة ، وبخاصة فى قاعات الدرس ، غرس فى نفسنا إيمانا بأن نحمل – ازاء هذه الشبيبة – مسئولية ثقيلة . وقد رأيناها مسوقة – بكرمها النفسى – إلى التلعق بما نقول تعلق ثقة وإيمان ، بحيث أصبحنا لانجرؤ على تقديم لفظ أو صياغة فكرة قبل أن نتناولها بالتمحيص ، وأن نبرز ماينهض أمامها من اعتراضات أو يحيطها من ضباب ينبغى ألا يعمى من قسماتها .

ولقد تثير هذه الخلاصة مناقشات وتوحى باتجاهات ، وهى بذلك لن تزيدنا إلا محبة لها وإيمانا بجدواها . وللقارىء أن يصدقنا إذا قلنا إننا قد ضمنا هذا الكتيب أعز ما نملك ، حتى ليخيل إلينا أننا قد أودعناه بعضا من هذه الحياة الفانية التى نعبرها اليوم ، كما عبرها من قبلنا رجال وجدوا شيئا من السعادة فى أن يضيئوا أمام النفوس الجميلة بشبابها – جانبا من معالم الطريق .

محمد مندور

نقد الأدب وتاريخه

لقد كان النقد الأدبى سابقا للتاريخ الأدبى ، فمن الطبيعى أن يكون خالق الأدب ناقدا . ومن المعلوم أن شعراء العرب أنفسهم فى الجاهلية كانوا نقادا ، وقد ضربت للنابغة خيمة يحكم فيها بين الشعراء ، كما كان أول نقاد اليونان « أرستوفان » شاعرا روائيا ، وقد خصص رواية بأكملها لنقد شعراء التراجيديا الثلاثة « أشيل » و « سوفوكل » و « يوربيد » — وهى رواية « الضفادع » .

فمن الصحيح أن نقول : إن النقد قد سبق التاريخ الأدبى مادام هذا النقد كان معاصرا لخلق الآداب ، وكان أقدم النقاد شعراء . وأما التاريخ الأدبى فلا ينشأ عادة إلا بعد أن يجتمع لكل أمة تراث أدبى يستحق أن يؤرخ .

فالنقد الأدبى ، غير تاريخ الأدب وإن يكن من أسس التاريخ الأدبى ، فهناك فى كافة اللغات كتب تتناول تاريخ الآداب المختلفة : الأدب الانجليزى أو الفرنسى أو العربى ، وذلك على تفاوت واضح بين كتب تاريخ الأدب العربى وكتب تاريخ الآداب الأخرى ، إذ الملاحظ أنه لسوء الحظ قد فهم الأدب العربى على أنه الشعر والنثر الفنى فحسب ، ولذلك حتى السنين الأخيرة لم يدرج فى تاريخ آداب اللغة العربية المؤرخون والفلاسفة مثلا ، بل اقتصرت كل تلك الكتب على الشعر والنثر الفنى القاصر على الرسائل والمقامات والأمثال السائرة والخطب وما شاكل ذلك ، مما تغلب عليه الصناعة اللفظية ، ويفتقر الى المادة الفكرية والعاطفية فى كثير من الأحيان . وليس

كذلك تاريخ الآداب الأجنبية التى تحوى دائما فصولا ممتعة عن التاريخ والمؤرخين والفسلفة والفلاسفة والاجتماع وعظمائه .

وعلى أية حال فسواء فهمنا تاريخ الأدب بالمعنى الضيق الذى تقف عنده الكتب العربية أو بالمعنى الواسع على النحو الأوربى ، فمن الواجب أن نفرق بين تاريخ الأدب ونقده .

ولتوضيح ذلك نعرف كلا منهما ونبين وسائله .

تاريخ الأدب جزء من التاريخ العام ، وهو خاضع لمناهج التاريخ بوجه عام ، وذلك مع بعض الفوارق التى ترجع إلى طبيعة الأدب . فالتاريخ العام يتناول حقائق انقطع بها الزمن فلم تمتد إلى الحاضر وتؤثر فيه ، وعلى العكس من ذلك الأدب فهو ماض مستمر فى الحاضر . وإذا كانت مادة التاريخ وثائق ومحفوظات تحفظ فى دور الكتب ؛ ويبحث عنها لقيمتها الإخبارية ، فإن الأدب على العكس من ذلك عبارة عن مؤلفات شعرية أو نثرية لاتزال حية لقدرتها المستمرة على الإثارة الفكرية أو العاطفية ، وهى ضرورة من ضرورات الحياة عند الشعوب المتحضرة، لأنها تربى ملكات الذوق والإحساس عند البشر، كما تربى العلوم الرياضية ملكات المنطق والتفكير .

وعلى هذه الحقيقة الأولى ينبنى فارق واضح بين التاريخ العام وتاريخ الأدب ، فالأدب بعناصره الإنسانية يحرك من يؤرخ له ، وهو حليق لذلك بأن يقوده إلى أنواع من التحزب قد تكون أشد خطرا مما يتعرض له المؤرخ العام .

والتاريخ العام يعنى عادة بالكليات المشتركة ، بينما تاريخ الأدب يبحث عن الخاص المنفرد ، فمؤرخ الأدب يسعى إلى أن يوضح قبل كل شىء خصائص المدرسة الأدبية التى يتحدث عنها ، أو خصائص

الكاتب الذى يدرسه ، ليتبين الفارق الذى تتميز بها المدرسة أو الكاتب عن غيرهما ، بينما التاريخ العام يتناول نظما أو حركات اجتماعية أو اقتصادية كتيارات عامة وظواهر اجتماعية شاملة ، وتنبنى على هذه الحقيقة الثابتة فروق أخرى هى : أن مؤرخ الأدب ينحى دائما على شخصية الكاتب الذى يدرسه كل ماهو عام أو دخيل على هذه الشخصية لتبقى له بعد ذلك خصائصه المميزة ، فالكتاب – جانب كبير منهم – امتداد من الماضى أو بؤرة للحاضر . وهذان العنصران الماضى المستمر فيه ، والحاضر الذى ينتهى إليه ، يؤلفان عادة الشخصية البشرية التى يكمن فيها الجوهر المفرد مغلفا بغلاف كثيف لابد لمؤرخ الأدب من نفاد البصيرة بحيث يفضه ، ليستطيع بعد ذلك أن يميز بين الجواهر المختلفة . وعلى العكس من هذا المؤرخ العام الذى يحرص على أن يستقرىء من التفاصيل طابعا عاما للعصر الذى يكتب عنه .

والأدب بحكم أنه مجموعة من المؤلفات التى تملك الإثارة الفكرية والعاطفية ، لابد أن تدخل عند الحديث عنه مقومات إنسانية لانقول أن المؤرخ العام يستغنى عنها ، بل نقول إنها ألزم لمؤرخ الأدب ، وذلك لأننا مهما نادينا بضرورة عدم التحزب فى تاريخ الأدب كما ينادى المؤرخون بعدم التحزب فى التاريخ العام – إلا أنه لامفر لمؤرخ الأدب من أن يحكم على مايدرس ، وكل حكم لابد أن يقوم على التجربة الشخصية . إذن فمؤرخ الأدب لامناص له عندما يحكم على الكاتب أو الكتاب الذى يدرسه من أن يعود إلى نفسه ليتلقى انفعالاتها ، ثم يدرس تلك الانفعالات تحت ضوء العقل لينحى منها مايمكن أن يكون إحساسا مدفوعا أو مدسوسا لعصبية أو أشياء أخرى .

أنواع التاريخ الأدبى

كتب تاريخ الأدب العربى يجرى الكتاب عادة على وضعها تبعا لأسس زمنية ، فهم يقسمونها إلى عصور وقرون ، ولكن هذه الطريقة ليست الوحيدة فى تاريخ الآداب ، وربما لم تكن خيرها ، ولهذا ظهرت فى أوربا طرق أخرى للتاريخ ، فهم يؤرخون أحيانا لفنون الأدب ، وأحيانا لعصور الذوق الأدبى المختلفة ، وأحيانا للتيارات الأدبية الفنية .

فأما فنون الأدب فيمكن تصور ذلك فى الأدب العربى . أو كتب كاتب مثلا عن تاريخ الرثاء أو الهجاء فى الأدب العربى على طول الزمن ، فهو عندئذ يكتب تاريخيا لنوع منها ، وفى الآداب الأوربية عن تاريخ الأدب القصصى أو التمثيلى أو الغنائى . والتاريخ لعصور الذوق الأدبى يمكن تصوره فى الأدب العربى أيضا عندما يدرس مؤلف نشأة مذهب البديع والصنعة مثلا ، ويتتبعه منذ « مسلم بن الوليد » إلى « أبى تمام » ، أو مذهب الترسل وعمود الشعر عند « البحترى » ومدرسته . فهذه مذاهب تقوم على ذوق فنى خاص ، وتعتبر الكتابة عنها تأريخا لعصر من عصور الذوق . والكتابة عن التيارات الأدبية الفنية تكون مثلا عندما يدرس مؤلف شعر الفكرة فى الأدب العربى كما نشأ عند « أبى العتاهية » ، ثم « المتنبى » و « أبى العلاء » ، أو يدرس التصوف ، أو الأدب الإباحى كما نجده عند « بشار » و « أبى نواس » فهذه الدراسة تعتبر تأريخا لتيارات أدبية فنية .

النقد الأدبى فى أدق معانيه هو : فن دراسة الأساليب وتمييزها ،

وذلك على أن نفهم لفظة لأسلوب بمعناها الواسع ، فليس المقصود بذلك طرق الأداء اللغوية فحسب ، بل المقصود منحى الكاتب العام وطريقته فى التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء ، بحيث إذا قلنا إن لكل كاتب أسلوبه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التى ذكرناها . فالقصاص والمؤلف المسرحى والشاعر لكل منهم أسلوب خاص ، كما أن لكل كاتب أسلوبه الذى يتميز به عن غيره من الكتاب لو اتحدت الكتابة من حيث الموضوع ، فيدخل فى معنى الأسلوب مثلا أن هذا الكاتب أو ذاك مثالى أو واقعى ، كما يدخل فيه أنه مترسل أو متكلف فى طريقة الأداء اللغوى .

وأساس النقد الأدبى مهما قلبنا أوجه الرأى – لايمكن إلا أن يكون التجربة الشخصية ، وكل نقد أدبى لابد أن يبدأ بالتأثر ، وذلك لأنك لاتستغنى عن الذوق الشخصى والتجربة المباشرة لادراك حقيقة ماإدراكا صحيحا . فلو أن كيماويا حلل شرابا ما إلى عناصره الأولية وأتاك بنسب تلك العناصر ، بل إننا لو افترضنا جدلا أنك تعرف طعم كل عنصر من هذه العناصر المنفردة ، ثم حاولت أن تتصور أو تدرك طعم هذا الشراب المركب لما استطعت ، وذلك لأن كل مركب تتولد له خواص غير متوفرة فى العناصر المكونة له ، وإنما تستطيع إدراك طعم هذا الشراب بتذوقه ، ولو أننا فرضنا أن كاتبا من الكتاب وصف تمثالا من التماثيل أو لوحة من اللوحات ، لما أغنى هذا الوصف عن مشاهدة التمثال أو اللوحة ، وهكذا الأمر فى الأدب فلابد من التجربة المباشرة ، أى لابد من تعريض أنفسنا للمؤلف الأدبى والبحث عن تأثيره فينا . وهذا أساس كل نقد . ولكن الذوق إذا كان وسيلة للإدراك فإنه ليس وسيلة للمعرفة التى تصح لدى

الغير ، فالذوق عنصر شخصى والمعرفة ملك شائع ، والملكة التى يستحيل بها الذوق معرفة هى ملكة التفكير ، فبالفكر ندعم الذوق وننقله من خاص إلى عام . وللتفكير عدة مصادر ، منها مايرجع إلى أصول التأليف فى كل فرع من فروع الأدب ، والمقياس فى ذلك عادة نستمده من كبار الكتاب الذين حكم لهم الدهر بالبقاء ، وأقرت لهم الإنسانية بالسبق ، فكافة القواعد الخاصة بالتأليف إنما استنبطها الكتاب من مراجعة عيون المؤلفات الخالدة . وهذه حقيقة ثابتة منذ « أرسطو » إلى اليوم ، فالمعروف أن هذا الفيلسوف عندما وضع للنقد الأدبى والمسرحى أصولا إنما استمد تلك الأصول من تحليل عيون المؤلفات الإغريقية ، بل لقد اختار أحيانا مؤلفا بعينه بل رواية بعينها ، وذلك واضح من الأصول التى وضعها للتراجيدية ، فقد اعتمد فى وضعها على مسرحيات « سوفوكليس » بالذات وعلى « أوديب ملكا » بنوع أخص ، ومن هنا لانجد مفرا لمن يريد أن يشتغل بالنقد من أن ننصحه بطول الممارسة ، وإدمان القراءة فى عيون الأدب قراءة المحلل المدقق ، لا الهاوى المزجى فراغا .

واعتماد النقد على التجربة الشخصية لم يمنع من ظهور مذهبين كبيرين على هذا الأساس : أحدهما النقد الذاتى أو التأثرى Critique sbujective ou impressionst والآخر النقد الشيئى أو الموضوعى Critique Objective

والنقد الذاتى هو النقد القائل بأن الأدب مفارقات وأن التعميم فيه خطر ، وأن جانبا كبيرا من الذوق لايمكن تعليله ، ولابد من أن يظل فى النهاية غير محول إلى معرفة تصح لدى الغير . وعلى العكس من ذلك النقد الموضوعى : الذى يقول بأن الأصل فى كل نقد هو

تطبيق أصول مرعية ، وقواعد عقلية لاتترك مجالا لذوق شخصى أو تحكم فردى ، وليس معنى النقد الموضوعى أن هذه القواعد تطبق آليا ، وإلا لجاز مثلا أن نقول : إن فلانا يجيد لعبة الشطرنج لأنه يعرف قاعدة تحرك كل قطعة من قطعة ، وإنما العبرة باستخدام القواعد . وهنا تظهر المقدرة الشخصية ، وهكذا يدخل العنصر الشخصى فى النقد المسمى الموضوعى ، كما أن العنصر العقلى الذى لابد منه لتدعيم الذوق يكون الجانب الموضوعى فى النقد الذاتى . وعلى هذا النحو يتضح أن هذه التفرقة تقوم على مجرد التغليب .

ومع ذلك فمن الواجب أن نذكر دائما أن الأدب بطبعه مفارقات ، وهو فن جميل ، والمفارقات ليست لها معادلات جبرية ، والجمال بطبيعة لايقنن له ، ثم إن التفكير القاعدى فى الأدب خليق بأن يقود إلى التحكم .

ومنذ ثار الرومانتيكيون فى القرن التاسع عشر على الأدب الكلاسيكى – أدب القواعد الثابتة – لم يحاول أحد أن يضع للأدب أصولا جامدة ، وإن يكن مايصدق على النقد لايصدق دائما على خلق الأدب ، ولهذا يقول كثير من المفكرين إن الفنون تحييها القيود . ففى الشعر مثلا – وهو أشد أنواع الأدب خضوعاً للأصول – كثيراً ماتسوق القافية الشاعر مرغماً إلى معنى لم يكن بباله ، بل لم يكن يستطيعه لو قصد إليه . ولقد صدق المثل الفرنسى القائل « لايحيا الفن بغير قيود » .

النقد الاعتقادى Critique dogmatic

وأما مايسمى بالنقد الاعتقادى ، فهو النقد الذى تسيطر عليه آراء ومعتقدات سبق أن استقرت عند الناقدين وذلك لهوى دينى أو وطنى أو عنصرى . وهذا هو أشد أنواع النقد تعرضا للتجريح . والتجرد من الأهواء شرط أساسى للنقد ولكنه ليس سهل التحقيق ، ويزيد الأمر صعوبة أن هذه الأهواء ذاتها كثيرا ماتكون مادة للأدب المنقود . فقد تتناول المسرحية أو القصة هوى من هذه الأهواء بالتحليل ، وكل تحليل لايخلو من وجهة نظر ، وهنا لابد من أن تستيقظ الأهواء المماثلة أو المضادة عند الناقد . والأدب - كما هو معروف - من عناصره الأساسية الإثارة حتى ولو كان موضوعيا أو تصويريا بحتا ، وذلك لأن مجرد سرد وقائع وتحليلها وتقديمها للقراء ، لابد أن يحمل فى ثناياه وجهة نظر خاصة تطالعنا من الطريقة التى يسرد بها الكاتب وقائعه . وليس بمستطاع عند الحكم على مؤلف أدبى أن نفصل بين مادة المؤلف الأدبى وطريقته الفنية ، حتى يمكننا أن نقول إنه ليس من الممكن أن نحكم على أسلوب المؤلف ومنهجه فى ذاته .

وعلى ذلك فمن واجب الناقد أن يسلط ضوء العقل على مايقول ، ليتبين فيه مواضع الإسراف أو التحول العاطفية ، وهذا أمر يكتسب باتساع العقل وبسطة الثقافة ، والحذر من الهوى وطول المران ، فالأهواء تزداد دائما قوة وتحكما فى الفرد كلما ازداد أفقه ضيقا ، وثقافته فقرا ، ونفسه ضحولا . ولسنا ندعى أن فى استطاعة كائن من كان أن يتجرد من الهوى لأن هذا الضعف ملازم للطبيعة

البشرية ، ولكنه فى الاستطاعة من غير شك أن نصل دائما إلى أحكام يستطيع الغير — مهما كان رأيه مخالفا لها — أن يستمع إليها لما فيها من قوة العقل واتزانه .

ومن الملاحظ أنه كثيرا ماتختلط المسائل . وتتقارب الأطراف حتى ليكاد يمس بعضها بعضا ، فرجل كـ « الخيام » مثلا صاحب الرباعيات لا يزال النقاد إلى اليوم حيارى فى فهم حالته النفسية ، هل كان رجلا عربيدا متكالبا على اللذات ، أم صوفيا شفاف الروح ، وعندما يتغنى بالخمر لايمكن الجزم هل عناؤه هذا منصرف إلى الخمر المادية أم الى خمر الروح . والواقع أن كل تحمس لأمر ما — مهما كان هذا الأمر — كثيرا مايشبه التصوف الذى هو وقدة فى الإحساس ، وعلى هذا النحو يستطيع الرجل المغرم بأدب اللذة ، كما يستطيع الرجل المغرم بأدب التصوف أن يدرس مثلا تلك الرباعيات بروح مقبلة . كما يستطيع الناقد الفيلسوف أن يكتفى فى تحليله لها بالمعنى النفسى غير عابىء بالناحية الاعتقادية ولامقيم لها كبير وزن . وسواء أكان الناقد من هذه الطائفة أو تلك أو ثالثة ، فالمهم هو ألا تفسد اعتقاداته الخاصة أحكامه على ماينقد ، وبخاصة بعد أن رأينا فى هذا المثل كيف أن الأطراف قد تتلاقى ، وكيف يستطيع البعد عن المعتقدات ، والسير فى الجادة النفسية الصرفة .

النقد العلمى Critique scientifique

ظهر هذا النوع من النقد فى أواخر القرن التاسع عشر ، وذلك على أثر النهضة الكبيرة التى ظهرت فى الأبحاث العلمية والطبيعية ، وبخاصة فى علم الحياة . ولقد صاحبت تلك الأبحاث فلسفة للعلوم كان من أشهرها نظريات « دارون » عن « التطور وأصل الأجناس » . وكما طبقت هذه النظرية على أجناس الانسان والحيوان المختلفة ، أخذ العلماء – وبخاصة العالم الانجليزى « سبنسر » – يطبقونها على العلوم الإنسانية كالاجتماع والأخلاق وعلم النفس وغيرها .

ونظر نقاد الأدب – وقد أخذتهم ضجة تلك النظرية – فرأوا أنه من الممكن تطبيقها أيضا على الأدب ، وقد قام بهذه المحاولة فعلا ناقد من أكبر نقاد فرنسا وهو « فردينان برونتيير » الذى كتب عدة مؤلفات تحت عنوان عام مشترك اسمه « تطور أنواع الأدب » . وفى كل مجلد تناول نوعا بذاته كتطور الدراما ، وتطور فن القصة وتطور فن الخطابة ، وقد بحث فى هذه المجلدات عن أصول كل نوع من أنواع الأدب وكيفيه تطوره حتى انتهى إلى عصره .

هذه النظرية لاتخلو من تعسف ، وليس من شك فى أنه لو لم يكن « برونتيير » هو الذى ارتفع بها صوته لما أصغى إليها إنسان ، ولكنه كان ناقدا واسع الاطلاع ، قوى الحجة ، فأثار بنظريته هذه اهتمام الجميع ، ثم إنه غذاها بتفاصيل تكاد تشفع للخطأ المستقر فى الهيكل العام ، بحيث يخرج القارىء بكمية من المعلومات والأحكام الجزئية العظيمة القيمة ، وإن لم يؤمن بالنظرية كتخطيط عام .

ولنضرب لذلك مثلا من أقواله : لقد لاحظ أن الخطابة الدينية فى الكنائس كانت تتناول فى العصر الكلاسيكى (أى القرن السابع عشر) موضوعات عظمة الإنسان وحقارته ، وزوال الحياة وفنائها المحقق وعدم الاطمئنان إليها ، والثقة بالطبيعة والسكون إلى رحابها باعتبارها خارجة من يد الله ، ولاحظ كذلك أن الأدب المسمى بـ « الرومانتيكى » فى القرن التاسع عشر قد تناول فى قصائده الشعرية نفس الموضاعات ، فالشاعر الرومانتيكى كثير النظر فى الطبيعة البشرية ، بل كثير النظر فى طبيعته الشخصية دائم التفكير فيها ، وهو برم بالحياة فزع من زوالها القريب ، كما أنه مولع بالطبيعة ومافيها من جمال — لاحظ « برونتيير » هاتين الملاحظتين فطبق عليها نظرية « التطور وأصل الأجناس » التى تقول إن جنسا من الحيوانات قد نتج عن جنس آخر ، وإذن فقد أصبح من الممكن لديه أن يقول : بأن الخطابة الدينية قد تحولت بموضوعاتها وأصبحت الشعر الرومانتيكى كما عرفه القرن التاسع عشر .

وتجرنا هذه النظرية إلى مسألة بالغة الخطورة ، وهى محاولة النقاد تطبيق النظريات العلمية الحديثة أو اكتشافها فى الآداب القديمة ، فإذا رأى الناقد شاعرا يهاجم استبداد الإنسان بأخيه الإنسان ، أو تحكم الغنى فى الفقير ، ادعى أن هذا الشاعر كان ديمقراطيا أو اشتراكيا . وهذا نقد تافه فارغ ، يدل بلا ريب على عكس ما يرمى إليه الناقد من إظهار المعرفة أو من إلمام بالنظريات الحديثة وذلك لأن الناقدالمستنير المتعمق حقا يعلم أن الفاظا كالديمقراطية أو الاشتراكية إنما تقوم على أسس فلسفية جامعة ، وأنها أبعد الأشياء عن الخواطر العابرة التى تجرى على ألسنة الشعراء، والتى قد تكون من وحى

الساعة ولقد فطن كبار النقاد إلى هذه الحقيقة ودعوا إلى محاربتها حتى لقد قال أحدهم : إن شيئا لم يؤثر فى الآداب القديمة مثلما أثرت فيها الآداب الحديثة ، مشيرا بذلك إلى المحاولات التى تقوم بها بعض الناس عندما يعيدون دراسة تلك الآداب القيمة ، ويقحمون عليها النظريات الحديثة التى لم تكن تخطر بعقول منشئيها ، وهذا أمر يجب اجتنابه بدقة .

وإذا كان هناك شىء يمكن أن نأخذه من العلم الحديث عندما نزاول النقد ، فإن هذا الشىء لايمكن أن يكون نظريات العلم الحديث ، وإنما هو روح العلم . وروح العلم روح أخلاقية ، فإذا تشبع بها الناقد — وهذا كل مايطلب إليه — استطاع أن يكون مقتصدا فى أحكامه ، موضوعيا غير مسرف ولامبالغ ، متقصيا للتفاصيل ، بانيا حكمه على ماجمع من معلومات وثيقة ، ثم مسببا له بالحجج العقلية التى تصح لدى الغير . وأما مبادىء العلوم المختلفة رياضية كانت أو نفسية بما فى ذلك نظريات الاجتماع وعلم النفس ، فمن الواجب أن يكتفى بالضوء الذى تلقيه على النفس البشرية والحياة الاجتماعية ، وأما أن تطبق على أديب أو هيئة إنسانية بذاتها كثوب معد من قبل ، فهذا خطل فى الرأى ، لأن النفوس البشرية وحدات لاتتشابه ، وكذلك الهيئات الاجتماعية ، والأمر كله أمر مفارقات ، ووظيفة الناقد الأولى هى إدراك تلك المفارقات وتمييزها . ونظريات العلوم ، حتى العلوم الانسانية ، إنما تتناول ظواهر عامة ، فنظريات « فرويد » ومدرسته فى علم النفس ، ونظريات « أوجست كونت » فى علم الاجتماع ونظريات « كارل ماركس » وغيره فى فلسفة التاريخ — كل هذه النظريات تحمل بلا ريب جانبا كبيرا من الصدق وليس الصدق كله ، ويأتيها الخطأ من التعميم الذى ليس هناك ماهو أخطر منه على تفكير البشر .

النقد التاريخى Critique historique

النقد التاريخى هو الذى يرمى قبل كل شىء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب ، فهو يعنى بالفهم والتفهيم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة . والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارىء بحكم لنفسه . وهذا النقد يحتاج قبل كل شىء إلى جهد كبير من الناقد أكثر من حاجته إلى مواهب أدبية خاصة . وأمثال هؤلاء النقاد يعقلون أهمية بالغة على الكتاب والمؤلفات الثانوية المرتبة ، وعندهم أن الكتاب والمؤلفات الثانوية كثيرا - بل غالبا - ماتكون أكثر دلالة من الناحية التاريخية والإنسانية العامة من كتاب مؤلفات الدرجة الأولى ، لأنها ولأنهم يعتبرون مرآة أصدق لعصورهم ، وأما البارزون من الناس فكثيرا مايسبقون زمنهم أو يتأخرون عنه ، وهم فى الأعم يرسمون مثلا إنسانية ، أو يرتدون إلى الحالة الطبيعية للانسان ، وليس كذلك أوساط الناس الذين يعتبرون بحق بؤرة تنتهى إليها تيارات حاضرهم ، ومن هنا يجب أن يعتبر الكاتب الثانوى ظاهرة اجتماعية ، ويكون حكم الناقد عليه بهذه الصفة غير مجانب للحقيقة . وتفسير الظواهر الأدبية أو المؤلفات أو شخصيات الكتاب يتطلب معرفة بالماضى السابق لهم ، ومعرفة بالحاضر الذى يحوطهم ، وتحسس للآمال التى كانت تجول بالنفوس فى أيامهم . بل وأكثر من ذلك يمكن القول بأنه لايكفى لفهم كاتب من الكتاب أن ندرس الكتاب الذين تأثر بهم ، ولا الظواهر التى أحاطت به ، بل لابد أن

تتبع تأثيره هو فى لاحقيه ، إذ كثيرا مايكشف اللاحقون أكثر مما وضع الكاتب فيما كتب ، وهذا ملاحظ بنوع خاص عند كبار الكتاب ، فلا ريب أن شخصية كشخصية « هاملت » قد أضاف إليها اللاحقون من المعانى أو اكتشفوا فى ثناياها من المرامى القريبة والبعيدة أكثر مما فهم معاصرو « شكسبير » من هذه الشخصية الخالدة . وعلى أضواء هذه الأنواع المختلفة من الفهم يستطيع الناقد أن يوسع من أفقه وأن يتعمق فى فهمه لـ «شكسبير» . ولو أن ناقدا اكتفى بأن قرأ فى تاريخ «الدانماركة» قصة الأمير « هاملت » كما وجدها «شكسبير» وقارن بينها وبين ما انتهت إليه فى مسرحيته ثم أخذ يحلل ويحكم لجاء وحكمه ناقصين .

والمنهج التاريخى فى النقد مفيد من حيث أن من يأخذ نفسه به لايمكن أن يكتفى بدراسة المؤلف الأدبى الذى أمامه ، بل لابد من أن يحيط بكافة ما ألف الكاتب ليكون حكمه صحيحا شاملا . وهذا المنهج من الواجب على كل ناقد أن يرعاه مهما كانت نزعته فى النقد : ذاتية أو موضوعية ، لأنه من الأسس العامة لكل نقد صحيح ، وليس هناك ماهو أمعن فى الخطأ من أن نكتفى فى الحكم على كاتب بقراءة أحد مؤلفاته فقط .

النقد اللغوى

اللغة هى المادة الأولية للأدب ، وهى بمثابه الألوان للتصوير أو الرخام للنحت ، بل لا شك أنها ألصق بموضوع الأدب من هذه المواد الأولية لموضوع فنونها ، وذلك لأن الفكرة أو الإحساس لايعتبران موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ . وكثيرا ماتكون المشقة فى إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ ، وأما قبل ذلك فلا وجود لهما على الإطلاق ، وكثيرا مايكون الخلق الفنى مستقرا فى العبارة ذاتها ، بحيث أنك لو أعدت التعبير عن الفكرة أو الإحساس لانتهيت إلى شىء مغاير للخلق الفنى الأول . فمثلا الشاعر العربى الذى يقول للتعبير عن وقت الظهيرة « قد انتعلت المطى ظلالها » لا يقصد التعبير عن أن وقت الظهيرة قد حان ، بل يقصد خلق صورة فنية ، وهكذا يتضح أن اللغة لم تعد وسيلة للتعبير ، بل هى خلق فنى فى ذاته . وإلى مثل هذه الأفكار أشار أحد كبار الكتاب عندما سئل : أيهما أهم ، اللفظ أو المعنى ؟ فأجاب بسؤال آخر : أى شفرتى المقص أقطع ؟ . وإذا كانت اللغة على هذا الجانب العظيم من الأهمية ، فإن الإلمام بها إلمام إحساس ومعرفة – ولا معرفة عقلية فحسب – هو سر الكتابة وهو هبة الأسلوب ، وذلك لأن للألفاظ أرواحا يجب أن تدرك . وهكذا يتضح أن معرفة علوم اللغة من نحو وصرف وغيرها ليست كل المعرفة وإن تكن أساسا صلبا لا يمكن التسامح فيه . وإنما يجب أن نتعدى هذه المعرفة إلى المعرفة العاطفية التى أشرت اليها ، وهى – وإن يكن مرد معظمها إلى هبات النفس – إلا أنه يمكن اكتساب الكثير منها بطول القراءة والإمعان فيما نقرأ . وتظهر عادة مقدرة الكاتب على

الإحساس باللغة فى استعماله للصفات إن قسطا وإن إسرافا . ومواضع هذه الصفات أيضا أمر بالغ الأهمية . والملاحظ عند كبار الكتاب أنهم يؤثرون ويهزون المشاعر بالوقائع المادية وجمعها جمعا متلاحقا فى تصاعد قوى بحيث لايصدرون حكمهم إلا فى النهاية وعلى نحو خاطف .

فلو أنك – مثلا كما يقول المؤرخ « تيسير » أردت أن تصف بطولة جيش نابليون فى عبور الألب فأخذت تسرف فى اللفظ ، وتنثر هنا وهناك الصخور والثلوج ، لما وصلت إلى شىء غير إملال القارىء ، وخير من ذلك كله أن تحدد الأشياء بدقة ، فتذكر عدد الفراسخ التى سارها هذا الجيش ، وتصور الأمكنة التى عندها لم تستطع الدواب أن ترتفع ، ولم يعد يستطيع الصعود إلا الإنسان ، ثم تعطى القارىء أرقاما وأوزانا عن العدد الحربية والذخائر والمؤن التى حملت إلى تلك المرتفعات الشاهقة ، وعندئذ – كما يقول « تيير » إذا افترت شفتا الكاتب الدقيق عن كلمة إعجاب ، فإن هذه الكلمة ستذهب رأسا إلى قلب القارىء ، لأن الإعجاب سيكون قد تولد بالفعل ولن تكون العبارة عنه إلا مجرد استجابة لهذا الإعجاب .

والنقد اللغوى يتطلب معرفة صحيحة بتاريخ وتطور دلالات الألفاظ وبخاصة الصفات والألفاظ العاطفية والمعنوية ، وذلك لأنه إذا كانت أسماء الماديات ثابتة فإن المعانى المعنوية والعاطفية دائمة التحول ، وكثير من الكتاب فى كافة اللغات يجددون من وسائل الأداء برجوعهم إلى المعانى الاشتقاقية للألفاظ ، ومن واجب الناقد أن يفطن دائما إلى التمييز بين المعنى الإصطلاحى والاشتقاقى حتى لايخطىء فهم الكاتب أو يحمله مالا يريد . ولنضرب لذلك مثلا بلفظة « الزكاة »

فمعناها الاشتقاق هو التطهير ، وأما معناها الإصطلاحى فمعروف فى الدين الإسلامى ، والفرق بين المعنيين كبير .

وهناك فى النقد اللغوى مسألة جسيمة هى مبلغ الحرية التى يستطيع الكاتب أن يتحرك فى حدودها ، وفى القرآن نفسه خروج فى غير موضع على قواعد النحو الشكلية ، ولقد التمس علماء البلاغة لأمثال هذا الخروج مبررات بلاغية ، ولعله يكون من الخير التزمت النحوى عند نقدنا للكتاب الناشئين حتى لايخفون جهلهم خلف بلاغة مدعاة ، وانما يباح الخروج على القواعد لكبار الكتاب الذين لايعدلون عنها إلا عن قصد وبينة ، وذلك لأن أمثال هؤلاء يحتج بهم على اللغة ، ولايحتج باللغة عليهم مادامت اللغة كائنا حيا تتطور وعقلية من يتكلمونها . ولقد تميز فى الغرب كتاب بما فى أسلوبهم من نتوء لايعدو أن يكون خروجا على الدارج من الاستعمالات والتراكيب ، وهذا النفر تطلق على الطريقة التى يبنون بها عباراتهم « كسر البناء » . ومن النقاد وبخاصة فى الغرب من يرون أن أطراد الصحة اللغوية بمعناها الدارج لايصدر عنه إلا أسلوب مسطح لاجدة فيه ولارونق له ، وهم يؤيدون رأيهم بالحقيقة الإنسانية المعروفة من أن الكمال المطلق ممل فى ذاته ، وأنه من الخير أن تأخذ الكتاب من حين إلى حين نزوة من شيطان الأدب تخرج بهم عن التعبير المتوقع المألوف ، كما تصيبهم نفس النزوة أحيانا فى مجال الفكر فلا يأتون بالفكرة التى يوجبها السياق ، بل يصدمون القارئ بما لم يتوقع فتصحو أعصابه .

وفى أسلوب القرآن ذاته أمثلة رائعة يمكن أن تساق للاستشهاد على هذه الحقائق ، وذلك مثل استعماله الافراد بدلا من التثنية فى قوله تعالى : « فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى » أو بالإفراد عن الجمع

كقوله : « واجعلنا للمتقين إماما » . وكذلك تقديم الضمير على مايفسره فى الآية : « فأوجس فى نفسه خيفة موسى » الخ .

وإذا كان هناك أسلوب يستحق أن يحارب من كل ناقد يخدم فنه فإنما هو أسلوب الذاكرة ، فالكاتب الذى يكثر من استخدام التعابير المحفوظة التى طال استعمالها حتى هزلت وأمحت معالمها كالنقود التى يأكلها التحات من كثرة التداول - لايوصف إلا أنه كاتب مصاب بالكسل العقلى ، ومن واجب الناقد أن يضطره دائما إلى أن يبحث - ككاتب - عن تعبيره هو عن فكرته بدلا من أن يلجأ إلى استعارة ذلك التعبير من كتابة الماضى . ثم إن كثرة استخدام المحفوظ لابد أن ينحرف بالتفكير عن اتجاهه أو تلوينه العاطفى على الأقل ، وذلك لأن الأفكار ذاتها - فضلا عن الإحساسات - لايجوز أن تخلو من العنصر الشخصى الذى يعطيها جدتها ، وكثيرا مانلاحظ عند كتاب الذاكرة أنهم يتمحلون الوسائل عند سياق أفكارهم ليمهدوا لما يحفظونه . ووجوب تعبير الكاتب عن فكرته أو إحساسه بعبارته الخاصة هو السبيل لإثراء اللغة وتجديدها . وعلى هذا يجب أن يتوفر مجهود الناقد . وإنه لمن الحمق أن يقال أن ثروة أو غنى لغة مايتوقف على عدد ألفاظها ، وإنما ثروة اللغة تقاس بالثروة الفكرية والعاطفية التى استطاعت تلك اللغة أن تعبر عنها ، فالعبرة إذا بكمية التعابير وتنوعها ودقتها لابكمية المفردات . وآفة اللغة العربية وكتابها بوجه خاص هى عدم الدقة ، وكثير من المؤلفين لايدركون أن الكتابة الجيدة هى تلك التى لاتستطيع أن تحل فيها لفظا مكان آخر . وليس فى اللغات مترادفات ، وهذا مايجب أن يدركه كل كاتب ، وتلك قاعدة تصح ويجب أن تصح حتى بالنسبه للصفات التى أصبحت

أسماء فلاحت مترادفة كأسماء السيف والأسد وما إلى ذلك ، ولنضرب لذلك مثلا بالمهند والصارم . وعدم الدقة كثيرا مايظهر بنوع خاص فى استخدام الصفات . وذلك بسبب حقيقة لغوية ثابتة هى أن كثيرا من الصفات لم تعد صفات تمييز بل صفات درجات فى التعبير ، فإنك لو قلت « جميلا جمالا مخيفا » مثلا ، لكان من الواضح أنك لاتستخدم لفظ مخيف لتمييز هذا الجمال ، بل للدلالة على درجته ، حتى لنلاحظ فى كافة اللغات أنه قد يجمع بين الأضداد من الصفات نزولا على هذه الملاحظة . ولكنه بالرغم من هذه الحقيقة يجب محاسبة الكتاب حسابا عسيرا على استخدام الصفات بوجه عام ، لأن نوع الصفات المستخدمة كثيرا مايدل على نضوج أو فجاجة فى التفكير ، فالكاتب الفج محمول على المبالغة ، والنضوج اتزان فى غير ضعف ، وقوة فى غير إسراف لفظى . مثل هذا النقد لايمكن أن يكون إلا فى مصلحة الكاتب ، وكل كاتب لا رأس مال له غير ثقة القارىء ، ولا شىء يذهب بهذه الثقة مثل الإسراف .

وأسلوب الكاتب يمزج عادة بين مادة الفكر ومادة الإحساس ، ولايصح للناقد كما لا يصح للكاتب أن يجعل من المادتين مبدأين مختلفين ومن الواجب أن نلفت الكتاب دائما إلى سر كبير من أسرار الأسلوب وهو أن الكتابة الجيدة هى مايمتزج فيها الفكر بالإحساس والإحساس بالفكر ، حتى ليصح أن [illegible] أن الكاتب الجيد يفكر بقلبه ويحس بعقله . وإذا كان هناك [illegible] على الكاتب من جفاف الفكر ، فإن هناك خطرا لا يقل [illegible] من (طرطشة) العاطفة . والتلوين العاطفى للفكرة قد [illegible] تعبير خاص ، بل يأتى من طريقة بناء الجملة إن استفهاما [illegible]جبا وإن حضا وإن تقريرا ،

أو باستخدام أدوات اللغة الثانوية كحروف العطف والاستفهام وماشاكل ذلك مما تجدونه مفصلا فى كتابى عبد القاهر الجرجانى (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) .

وأما انتشار الفكرة وسط الإحساس لإضاءته فأمر أشق من الأول ، ولكنه مستطاع باستخدام شىء من منهج المنطق . وتأتى الصعوبة من أن للشعور منطقا يخالف منطق العقل ، ولكنها صعوبة تذلل بوضوح الرؤية الشعرية أمام الكاتب . فالكاتب المهيمن لايعدم أن يراه بما يشبه الرؤية البصرية ، وتمييزه لذلك الإحساس عما يختلط به من أحاسيس ثانوية ، ثم تحديده له على وجه دقيق ، كاف لإعطائه الصفة العقلية التى نتحدث عنها .

والكاتب الجيد قلما يستريح إلى أنه استنفد فكره أو إحساسه ، وليس من شك فى أن الكتابة صنعة كغيرها من الصناعات ، وليس بصحيح أن الشاعر يغرد بالفطرة كالعصفور ، فلابد إلى جانب الموهبة النفسية من إتقان أصول الكتابة . وفى كل منشىء ناقد كامن . ومن طريف مايروى كلمة للكاتب الفرنسى « ديهامل » قالها عن « بلزاك » و « رودان » فقال عن الأول إنه قد سود مئات الصفحات قبل أن يعثر على «بلزاك»، أى أنه استمر فى الكتابة حتى عثر على نفسه ككاتب ذى شخصية وأسلوب . وقال عن الثانى : « إنه قد اصطفت قدماه سنين طويلة بالغرفة المجاورة لمعمل فنه » أى إنه قد أنفق وقتا كبيرا فى المران قبل أن يدخل معمله الذى عمل به تماثيله الخالدة .

ومقياس الجودة فى صناعة الكتابة مقياس واحد لانعرف غيره ، وهو أن تكون الصنعة محكمة إلى حد الخفاء حتى لتلوح طبيعية ،

وهذا معنى السهل الممتنع . وأوضح مايكون ذلك فى الموسيقى اللفظية ، فهناك موسيقى واضحة كاللون الفاقع تسهل محاكاتها ، وهذه ليست بأعمق الموسيقى العميقة فهى موسيقى النفس لاموسيقى اللفظ ، وكثيرا ماتخفى على القارىء العادى ، ولكنها دائما أصيلة · تعز محاكاتها وتفعل فى النفس فعلا لايعيه غير القليل من القراء .

وليس من شك فى أن للنثر وزنا وإيقاعا كما هو الحال فى الش وإن كان أخفى وأقل اطرادا ، ولقد درست أوزان النثر فى أوربا درست أوزان الشعر تماما ، والمقصود بالأوزان هو وجود أمرين :

(١) الكم والإيقاع Quantite et Rythme

(٢) الانسجامات الصوتية Harmonie Vocalique

(٣) الكم والإيقاع : الكم هو الزمن الذى تستغرقه الـ ملة فى نطقها ، ومن الواجب أن تكون هناك نسب بين الجمل المختافة من حيث كمها ، عن طريق التساوى والتقابل .

والإيقاع : عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ، بما فى ذلك الصمت على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة .

والايقاع موجود فى النثر والشعر مع فارق جوهرى واحد هو : أنه فى النثر تتطابق الوحدات الإيقاعية مع الوحدات اللغوية ، وأما فى الشعر فضرورة المساواة بين الوحدات الإيقاعية كثيرا ماتقضى بأن تنتهى فى وسط اللفظ دون أن تكمل الجملة .

وكل نثر لابد له من إيقاع مادام الكلام بطبيعته لابد أن ينقسم إلى وحدات .

وتتميز أنواع النثر بجمال إيقاعها أو قبحه ، وليس الجمال دائما

فى الاطراد ، فالاطراد كثيرا مايفضى إلى حد الملل ، وهذا واضح من الأساليب المصنوعة وبخاصة المسجوعة .

ويميز النقاد بوجه عام بين نوعين من الأساليب النثرية هما :

(١) الأسلوب المموج Stvle Perlodique

(٢) الأسلوب المهشم Style Haché

والأسلوب المموّج يمتاز بطول جمله .

وأما المهشم فتقصر فيه الجمل فتتلاحق .

ولعل فى أسلوب القرآن مايوضح النوعين : فالمكى مهشم ، والمدنى مموّج .

ومن الراجح أن يكون تمييز هذه الأساليب صادرا عن الموسيقى النفسية لكل كاتب ، ويجب أن نحسب أيضا لموضوع الكتابة حسابا ، فمن المسلم به أن الخطابة غير التقرير .

الانسجامات الصوتية : نلاحظ أن العرب قد درسوا مخارج الحروف ، وطرق النطق بها فى علوم التجويد والقراءات . وبالرغم من أنهم درسوا مخارج الحروف ، وفطنوا إلى وجود أفعال وأسماء أصوات ترتبط فيها المعانى بوقع تلك الأصوات ، وتساهم فى نقل المعنى أو الإحساس ، وبالرغم من أنهم درسوا انسجام الأصوات فى علم الفصاحة من حيث الخصائص السلبية لها : من نحو انتقاء التنافر والتعقيد ، وبالرغم من أن بعض علماء اللغة قد فطن إلى وجود علاقة ايجابية بين بعض الأصوات ومعانيها على نحو ما لاحظ « الزمخشرى » فى « الكشاف » من أن الأفعال التى تبدأ بنون وفاء تفيد معنى المضى والنفاذ : كنفد ونفذ ونفق — على الرغم من هذا كله لم يدرس

العرب خصائص الأصوات من الناحية الإيجابية ، ولم يبينوا ماتوحى به كل مجموعة من الأصوات ، وماتعين على نقله إلى الغير من معنى أو إحساس على نحو مانجد مثلا فى شطر البيت :

عـودى لنـا يـا أغـانى أمسنـا عـودى

وجـــددى ذكـــر محروم وموعـــود

ففى الشطر الأول نجد أن المقاطع الطويلة تتكون من مدات وكان يمكن أن تستبدل المدات بحروف ساكنة ويستقيم الوزن ، ولكـ إحساس الشاعر أبى أن يسكن إلا إلى هذه المدات التى تماشيه ا استنفاد إحساسه .

وعلى عكس العرب درس الأوربيون خصائص الأصوات من النـ حية الإيجابية ، وعلاقة كل مجموعة منها بالمعانى والأحاسيس .

الأخلاق وصلتها بالأدب ونقده

هناك معركة عنيفة حول العلاقة بين الأدب والأخلاق ، وهل من الواجب أن يكون الأدب فى خدمة الأخلاق أم أنه يستطيع التحرر منها باعتباره فنا جميلا ، وإذا كان من الواجب أن يكون فى خدمة الأخلاق ، فعلى أى نحو يكون ذلك ، هل يكون عن طريق الدعاية إلى مبادىء الأخلاق ، أم يكون عن طريق علاج النفوس وتطهيرها من الشرور المختلفة بطريق غير إرادى ولامقصود اليه ؟ ويزيد هذه المعركة حدة أن الأدب كغيره من الفنون يستطيع أن يحيل قبح الواقع جمالا . فنحن مثلا لانحب أن نقف أمام مريض يأكله البرص إذا لاقيناه بعرض الطريق ، ولكننا قد نتأمل طويلا لوحة زيتية فى متحف من المتاحف لمثل هذا المريض ، وهكذا اختفى من الآداب الحديثة الرأى الذى كان يذهب اليه الإغريق القدماء من أن الجمال وحده هو مادة الفن ، وأصبح القبح ذاته شيئا يعمل فيه الكاتب قلمه ، والمصور ريشته ، والنحات أزميله .

ثم إنه إذا كانت الدعوة إلى مبادىء الأخلاق عن طريق الأدب سواء فى ذلك القصة والمسرحية والقصيدة الشعرية — غير مضمون النتيجة ، باعتبار أن الناس عادة لايستفيدون من تجارب الغير ، ولابد لكل فرد من أن يقوم بتجاربه الخاصة ، وأن يدفع ثمن هذه التجارب مهما كان مرتفعا — فإن النظرية التى تقول بأن علاج النفس خير من أخذها بالوعظ لاتزال تكتسب من يوم إلى يوم أنصارا جددا ، وذلك لأنه ليس من شك أن الكاتب الجيد الذى يستطيع أن يهز

القارىء بما يقص من حوادث ، لابد أن يخلف فى النفس أثرا لا إراديا ، وربما كان هذا الأثر هو الشيء الذى يبقى ، وأما الدعوة الصريحة إلى مبادىء الأخلاق فالملاحظ أنها قلما تصلح قائدا للسلوك الفردى . هذا ، وليس معنى إمساك الكاتب عن الوعظ أنه لايطوى فى نفسه حكما على مايقص من أحداث ، وذلك لأن هذا الحكم يكاد يكون أمرا لازما لايستطيع أن يفلت منه كاتب من الكتاب ، مادام إنسانا لا آلة راصدة . وربما كان من الخير أن يكتفى الكاتب بهذا الحكم الكامن الذى يطلع القراء من ثنايا مايكتب ، ولو لم يقصد إلى ذلك .

وفى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ظهر فى فرنسا مذهب عرف بمذهب « الفن للفن » وشاع اسم هذا المذهب فى فرنسا وغير فرنسا ، وجرد من ملابساته التاريخية حتى انصرف الى معان لم يقصد اليها من قالوا به فى أول الأمر ، فمن الناس من يظن أن معنى « الفن للفن » هو الخروج على قواعد الأخلاق ، والضرب على غير هدى فيما يسمونه بالأدب المكشوف ، وهذا فهم خاطىء ، ومن الواجب أن نفهم مدلول هذا المذهب فهما تاريخيا حتى نتبين حدوده والحكمة التى دعت اليه .

« الفن للفن » كما فهمه الفرنسيون فى أواخر القرن التاسع عشر وعلى رأسهم « تيوفيل جوتييه » لم يظهر إلا كرد فعل للمذهب « الرومانتيكى » . ذلك المذهب الذى اتخذ من الأدب وسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية قبل كل شيء . وأسرف فى هذا الاتجاه حتى أصبح فى كثير من الأحيان صرخات عاطفية أو أنات شعورية ، ولم

يعد يحفل بغير الترجمة عن العاطفة الشخصية ، وكان فى هذا نزول بالأدب إلى مستوى الوسيلة .

ثار على هذا الاتجاه أدباء رأوا أن من حق الأدب أن يصبح غاية فى ذاته وفنا للفن . لامجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة ، وعندهم أن الأدب يستطيع أن يصل إلى ذلك بفضل صيغه الخاصة ، نعنى صوره وأخيلته وموسيقاه .

ولكى ينأوا به عن الإسفاف العاطفى أخذوا يتجهون نحو الوصف بنوع خاص ، ففى الوصف لاتتدفق العواطف الخاصة ولاتسفر عن وجهها ، وإذا لم يكن بد من أن نسلم بوجود تلوين عاطفى للوصف ذاته ، فإن هذا التلوين من الممكن أن يقتصر على الإحساس الفنى الذى يمازج الوصف ، ونعنى بالإحساس الفنى الإحساس بالجمال .

وعلى هذا النحو يبدو أن مذهب « الفن للفن » لا علاقة له بالمسألة الأخلاقية وارتباطها بالأدب ، فالقول بأن الفن غاية فى ذاته لا محل للحكم عليه حكما أخلاقيا ، بأن يقال أن هذا المذهب مع الأخلاق أو ضد الأخلاق . ومن البهديهى أن هناك أشياء كثيرة تفلت من أحكام الأخلاق ولاتخضع لها على الإطلاق ، وكما أننا لانستطيع أن نحكم حكما أخلاقيا على الحقائق الرياضية مثل ٥ + ٥ = ١٠ ، فكذلك مذهب « الفن للفن » لا محل للحكم عليه حكما أخلاقيا بأن نصفه بأنه خير أو شر ، يماشى الأخلاق أو يعارضها .

ولسوء الحظ انتشر فى مصر الفهم الخاطىء الذى أشرنا اليه بخصوص هذا المذهب ، فأصبح المفهوم من مدلوله أنه المذهب الذى يعارض فى أن يتقيد الأدب بالأخلاق والدعوة اليها ، وهذا الخطأ

يجب أن يحارب لأنه يؤدى إلى تبديد فى مجهود من يكتبون مؤيدين أو معارضين مذهبا أدبيا يجب أن يتقيد الإنسان فى فهمه بنشأته التاريخية مادمنا لسنا نحن مخترعيه .

كما أن مذهب « الفن للفن » لا علاقة له بالأخلاق من حيث التقيد بفكرة أو محاربتها ، فإنه كذلك لايمت بصلة إلى أدب الكفاح أو الأدب الاجتماعى ، فهو لا يعارضه ، وإنما يتعسف أحيانا بعض كتّاب الاشتراكية فيهاجمون مذهب « الفن للفن » ظانين أن فى ذلك صرفا للأدب عن غايته ، وأنه دليل أثرة عند الكاتب وانصراف عن أداء رسالته . والذى لا شك فيه أنه مع التسليم بأن الإنسانية فى حاجة إلى عقول مفكرة وأقلام نافذة للدفاع عن حقوقها المهدرة ، إلا أن العقل الحر لا يستطيع أن يقبل التحكم مهما كانت دوافعه . وكما أن الإنسانيه بحاجة إلى من ينتصف لها من الظلم ، ومن ينتصف لها من الجهل ، فهى أيضا بحاجة إلى من ينتصف لها من الألم ، ومن ينتصف لها من غلظ الذوق . وفى « الفن للفن » مايصرف الإنسان عن نفسه فيلهيه عن بعض ألمه ، كما أن فيه ما يهذب إحساسه فيرقق من سماجة ذوقه . وتلك خدمات إنسانية لا شك فيها ، بل ربما كانت أبعد أثرا فى الشخصية البشرية مما تظن ، لما هو واضح من أن شدة الألم تشل حتى القدرة على الإنتاج المادى ، كما أن غلظ الذوق خليق — لا بأن يشل الحياة الاجتماعية فحسب — بل وبأن يفقر حياة الأفراد .

وليس معنى « الفن للفن » أن يخلو الأدب من موضوع وذلك لأنه ليس التفكير أو العاطفة هما الموضوعان الوحيدان اللذان يصلحان مادة للأدب ، بل هناك إلى جانبهما كافة ،معطيات الحواس التى نتلقاها

من الخارج وبخاصة المرئيات . وبإدمان التأمل لآيات الطبيعة التى تحيطنا لابد من أن ينتهى الكاتب أو الشاعر – إذا وهبه الله قوة فى الخيال ومقدرة على الانفعال – إلى أن تختلط هذه المعطيات بشخصيته البشرية . وإلى هذا المعنى أشار الشاعر الفرنسى « بودلير » بقوله : « إن الأشياء تفكر خلالى كما أفكر خلالها » .

ولقد اتضحت تلك الحقيقة فى اللغات ذاتها على سبيل المجاز . ولنأخذ لذلك مثلا يتبادر الى الذهن هو قولنا « إن الرياح تئن فى رءوس الأشجار » فالفعل يئن « فعل بشرى » ، وانما استعملناه لنخلع على الأشياء صفة الإنسان فتمازجنا ونمازجها وبذلك نفلت من سجننا الخاص .

هذا ويتجه الأدب الحديث إلى فهم النفس البشرية وإلقاء الضوء على خفاياها ، فهو أدب تحليل أكثر منه أدب توجيه ، ولربما كان فى ذلك خير الأدب ، لأنك لايمكن أن تخدم الأخلاق بشىء أكثر من فهم النفس البشرية ، فمهما كنت قاسى الطبع ، فإنك لاتملك الا أن تتسامح عندما تدرك ماتستهدف له الطبيعة البشرية من شهوات وأهواء . وفى استطاعتنا دائما أن نحب الخير ونمقت الشر دون أن يمنعنا ذلك من فهمهما ، ولا يضعف هذا الاتجاه من التعليق بمثل الخير ، بل لعلها تزداد سموا . فأنت عندما تلقى البطولة وسط مايحل بالبشرية من مخاطر ، وتدرك مدى خطرها على الإنسانية واستهداف تلك الإنسانية لها – لا تملك إلا أن تزداد إعزازا لتلك البطولة ، فيصبح تقديرك لها عن بينة ووعى بقدرها ، وإلا كانت بطولة لا فضل فيها للإنسان أكثر مما للكلب فى الأمانة وما للأسد فى الضراوة .

هذا والأدب لايتجاهل مواصفات الأخلاق ، ولكنه يحاول أن يحل مقياسا مكان مقياس ، فالعمل الأخلاقى فى كثير من الآداب الحديثة هو العمل الجميل فى ذاته ، لا العمل الذى يتواضع الناس على خيريته .

ومن هنا يصطدم كثير من الأدباء بآراء الهيئات الاجتماعية المحيطة بهم ، والغالب أن ذلك لا يكون لإسفاف فى طبيعة الأدباء ، بل لاختلاف معاييرهم عن معايير عامة الناس .

والادب شق للحجب ، ومحو للطلاء حتى تتكشف الإنسانية عن حقيقتها ، وليس هناك خلق أبغض إلى رجال الأدب والفن من النفاق الاجتماعى .

والأديب بفطرته لايكره أن يكون ذا أثر فى البشر ، بل يسعى لإحداث هذا الأثر وهو عزاؤه الوحيد ، ولكنه يفطن بطبيعته إلى أن الأثر يكون أعمق كلما كان قصده إلى إحداثه غير مباشر ، وهذا حق . وحتى فى الأدب الوصفى يصح هذا الحكم .

ومن الواضح أن الموضوعية فى الأدب شيء لا تستطيعه طبيعة الأدباء ، كما لا تستطيعه طبيعة الأدب ، فكل كاتب لابد أن يحس فى كتابته بعطف أو بغض لموضوع كتابته ، وانما تتهلهل الكتابة عندما يفتضح الإحساس . والحياء شرط أساسى فى الكتابة .

فالاحساس المسرف ، والعاطفة « المطرطشة » ، خليقتان بأن تصرفا النفس عما تقرأ ، والتبذل – حتى فى الإثم – يذهب بالشعر ، فلابد فى الكتابة من شيء من الضباب ، وليس هذا لأن الأخلاق تقتضى ذلك ، فذلك مالا يعنينا هنا ، وإنما لنترك للكتابة قدرتها على

الإيحاء . ومن مقاييس الجودة أن يزداد مايضيفه القارىء إلى مايقرأ ، ولن يضيف إلا إذا ترك له الكاتب مايضيف ، والكتابة الجيدة كالأوانى المستطرقة بين الكاتب والقارىء ، وما أضعفه كاتبا يقف منه قارؤه موقفا سلبيا ، وإن يكن من العدل أن نقرر أن قدرة الكاتب على الإيحاء تزداد وتضعف بحسب قدرة القارىء الثقافية والعاطفية ، فالقارىء المثقف الحساس هو الذى يستطيع أن يدرك مايرقد تحت لفظ الكاتب من معنى أو إحساس .

ومن الثابت أن ما يتميز به الأدب عن غيره هو عنصر الإثارة . والعقلية الرياضية لاتمثل هذا العنصر ، ولذلك تمتاز دائما ببرودها . وهى قد تجدى فى الجدل الذى ينتهى إلى الإفحام ، ولكنها عديمة النفع فى إدراك المفارقات بين الأشياء ومميزاتها الدقيقة . والجدل لا يمكن أن ينتهى إلى إقناع ، أو الى كشف حقائق جديدة من واقع الفكر أو الإحساس ، ولذلك قد تصل إلى الإفحام مستخدما حقائق معروفة ، وأما الإقناع فتأمين قلبى على صحة مانقرأ ، ومصدر ذلك التأمين دائما هو تجارب كل منا الخاصة فى الحياة .

والوصف فى الشعر لا يخضع لمعايير الأخلاق فلا يوصف بأنه أخلاقى أو لا أخلاقى ، شأنه فى ذلك شأن الكثير من أنواع التصوير والتفكير البشرى ، فالتفكير الرياضى مثلا لا يحكم عليه إلا من ناحية الصحة أو الخطأ ، والوصف فى الشعر يقاس بمعايير الجمال والدقة والقدرة على الإيحاء والتصوير والبعث أمام الخيال . وفى اللغات الأوربية توجد صفات ثلاث بينما لا تملك العربية غير صفتين : أخلاقى ولاأخلاقى ، بينما فى الفرنسية moral immoral amoral أى أخلاقى ولا أخلاقى وبعيد عن الأخلاق .

ومن هذا يتضح أن مذهب « الفن للفن » ، لايعارض الأخلاق ، وإنما يسعى إلى خلق الجمال فى ذاته ، وتحرير الفنون من اتخاذها وسيلة للتعبير عن شخصية صاحبها ، ولا أدل على ذلك من اتجاهه نحو الوصف . وكذلك الأمر فى المذهب الواقعى ، فهو لايناهض الأخلاق لأنه – وإن كان يحرص على تصوير الجانب المظلم المسف فى طبائع البشر إلا أنه لا يخلو من حنو على هذا الجانب ، فمظاهر البؤس البشرى التى يتناولها الكتاب الواقعيون أحسبها أفعل فى إثارة النفوس نحو الشهامة من كثير من أعمال البطولة المشرقة . والعبرة فى الحكم على المؤلف الأدبى – من ناحية الأخلاق – بوجهة نظر المؤلف وإحساسه الذى يطالعك من ثنايا عرضه ، أكثر من موضوع المؤلف والمادة التى صيغ منها . وتلخص العلاقة بين الأدب والأخلاق بأن الاتجاه العام فى الآداب يسير نحو أمرين :

(١) فهم النفس البشرية وتحليلها .

(٢) خلق الجمال وتهذيب النفوس بفضله .

وأما الوعظ والإرشاد فذلك ماأثبت الزمن فشله .

الأدب والحياة الاجتماعية

لا مراء فى أن الأدب قد لعب خلال التاريخ دورا كبيرا جدا فى ثورات الشعوب وحركاتها الاستقلالية والاجتماعية ، وذلك لأنه — وإن تكن هناك علاقة وثيقة بين معنويات الحياة وماديتها — إلا أن إدراك تلك العلاقة قبل أن تصبح أمرا واقعيا محسوسا لايتأتى لعامة الناس ، فما يسمى استقلالا أو حرية قد تتعشقه النفوس الكبيرة لذاته ، وأما جمهرة الشعب فلابد أن تدفع إلى ذلك ، لابد أن توضح العلاقة بين هذه المعانى وبين المعانى المادية اليومية حتى يغضب الشعب لتلك المعنويات . وكذلك الأمر فى الحركات الاجتماعية ، فالبؤس المادى ذاته لايحرك الشعوب بل يحركها الوعى به ، وفى الفلاح المصرى شاهد على ذلك .

وعن هاتين الحقيقتين الثابتتين وهما :

(١) إدراك العلاقة بين معنويات الحياة وماديتها .

(٢) وعى الفرد بما فيه من بؤس .

عن هاتين الحقيقتين تصدر وظيفة الأدب الاجتماعية من حيث إنه محرك لإرادة الشعوب . والذى لاشك فيه أن الحركات الكبيرة التى قامت فى التاريخ الحديث كالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا وثورة روسيا البلشفية ، قد مهد لها الكتاب بعملهم فى النفس البشرية تمهيدا بدونه لم يكن من الممكن أن تقوم هذه الحركات .

ولنأخذ لذلك مثلا مسرحية « بومارشيه » للكاتب الفرنسى

المسماه « زواج فيجارو » ثم روايته الأخرى السابقة على هذا وهى « حلاق أشبيليه » فقد هاجم الكاتب فيهما نظام الأشراف الذى كان سائدا قبل الثورة الفرنسية أعنف الهجوم ، واتخذ من « فيجارو » حلاق أشبيليه الذى أصبح فيما بعد خادما للكونت « ألمافيفا » رمزا للشعب الثائر على عبودية الأشراف . وكان لهاتين الروايتين أثر بالغ فى التمهيد للثورة الفرنسية ، حتى ألقى بمؤلفهما فى « الباستيل » . ولايزال إلى اليوم « مونولوج فيجارو » فى رواية « زواج فيجارو » نشيدا ضد الاستبداد .

والكتاب يختلفون فى طريقة أدائهم لهذه الخدمة الاجتماعية ، فمنهم من يعتقد أن فى مجرد التصوير والوصف مايكفى لأداء هذه الرسالة دون حاجة إلى الإفصاح عن مشاعر الكاتب الخاصة أو الدعوة إلى علاج بعينه ، وذلك كما يصف منظر بؤس يراه أو حيا فقيرا يشاهده ، وكمن يقص حوادث الظلم التى نزلت بفرد من الأفراد مجرد قصص دون استنكار لما يقص ، وربما كان هذا النوع أنجح الأنواع وأشقها ، لأن الكاتب لابد له عندئذ من أن يجمع بين أمرين ، أولا تصوير الواقع تصويرا يعيد خلقه على نحو حى ، وثانيا : ترتيب هذا الواقع المصور أو المخلوق وسرده بحيث يثير القارىء ، ويولد الأثر الذى يهدف إليه الكاتب ، وهذا يتطلب مقدرة على اختيار التفاصيل وإلقاء الضوء عليها ، وتلوين القصص أو الوصف تلوينا خفيا ولكنه مثير .

ويرى فريق آخر أنه لابد من الدعوة الصريحة فى القصة أو المسرحية إلى المبادىء التى يريد أن يروج لها الكاتب ، وهم يستشهدون لذلك بما كان يلجأ اليه كتاب كبار من أمثال « موليير » أو « شكسبير » . وهذا الاستشهاد على اطلاقه غير صحيح وبخاصة

فى فن « التراجيديا » ، وأما فى « الكوميديا » فيصح هذا الرأى بعض الصحة ، وذلك لأن « الكوميديا » بطبيعتها قابلة للنقد والتوجيه الاجتماعى ، وبالفعل كثيرا ماتجد فى كوميديات « موليير » شخصية — غالبا ثانوية — تعبر عن آراء الكاتب الخاصة . وهذا الاتجاه الفنى إنما ورثته « كوميديا موليير » عن « الكوميديا » الإغريقية واللاتيينية القديمة ، ففى تلك الكوميديا القديمة كان يوجد جزء يسمى Parabassi (يسير على هامش الموضوع ولذا يسمى الاستطراد) وفى هذا الجزء الذى كان يأتى فى منتصف الرواية تقريبا كان مؤلفها يتجه إلى الجمهور مباشرة ، وكأنه نسى حوادث الرواية ، ووجوب قصر الحوار على شخصياتها . وفيه كان يدافع عن آرائه الخاصة فى التأليف المسرحى وفى الحياة الاجتماعية والسياسية التى تمت بسبب بعيد أو قريب لموضوع الكوميديا ، وكثيرا ماكان يدافع عن نفسه أو يهاجم خصومه من الشعراء والمنافسين أو رجال السياسة . ولم تعد الكوميديا الحديثة تلجأ الى هذه الطريقة إذ أن الجمهور الآن يستسيغ اتجاه المؤلف مباشرة إلى الجمهور ، فكل حديث وكل رأى ب أن يكون صادرا من شخصية فى الرواية إلى شخصية أخرى .

النقد وعلم النفس

الأدب موضوعه الإنسان فى ذاته وفى استجابته لما حوله ، وهو فى هذا شبيه بعلم النفس ، ولكن ثمة فرق جوهرى بينهما هو : أن علم النفس يتناول الظواهر العامة ، أما الأدب فهدفه الأول إدراك العنصر الفردى المميز لكل إنسان عن أخيه .

فالباحث فى علم النفس – مثلا – يتحدث عن الخيال أو العاطفة أو الغريزة كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها ، وأما الأديب فإن كان شاعرا تغنى بإحساسه الخاص ، وإن كان قصصيا صور شخصيات يبرز مافيها من أصالة ، حتى إنه ليفرق بين أنواع الشخصيات التى تشترك فى لون واحد عام ، فتصوير البخيل فى رواية « موليير » مثلا غيره فى رواية « أوجين جرانديه » لهونوريه دى بلزاك ، فكل كاتب يختار نواحى من البخل ، وحركات حاصة تنم عنه غير ما اختاره الآخر .

فاستخدام علم النفس فى نقد الأدب يجب أن يتم فى حذر ، لأنك بذلك قد تذهب بالأصالة الموجودة فى العمل الأدبى . فتفهم الشخصية الروائية – مثلا – أو تحليل نفسية الشاعر على ضوء قوانين نفسية عامة لايصدق إلا فى التخطيطات الكلية ، وذلك لأن النفوس البشرية يستحيل أن تتطابق تطابقا تاما ، فهى ليست أوراق شجر ، بل إن أوراق الشجر ذاتها لايصدق عليها مثل هذا التطابق ، ومن هنا لانستطيع أن نلبس هذه الشخصية الروائية أو تلك أثوابا مجردة يحكيها علم النفس عندما يستخلص صفات عامة للملكات البشرية

المختلفة . فالخيال – مثلا عند شخصية مفردة لايمكن أن يكون ذلك الخيال العام الذى يتحدث عنه علم النفس ، ولابد أن يتميز عند تلك الشخصية المفردة بميزات خاصة ترجع إلى عناصر لاحصر لها من الوراثة العضوية والبيئية الطبيعية والاجتماعية ، بل وتفاعل مانسميه خيالا مع الملكات النفسية الأخرى على نحو لايزال الغموض يكتنف الكثير من جوانبه .

علم النفس قد يساعد إذا فى فهم نفسية الكتاب وتحليل الشخصيات الروائية التى يخلقها أولئك الكتاب ، ولكنه قد يضللنا أيضا فى ذلك الفهم وهذا التحليل .

وفضلا عن كل ذلك نود أن نقرر ماسبق أن أوضحناه غير مرة فى كتبنا ومقالاتنا من أننا حتى عندما نسلم بامكان الاستفادة من علم النفس فى دراسة الأدب ، فإننا نحذر الحذر كله من أن ينتهى الأمر بإقحام مصطلحات علم النفس ، وما يمكن أن يكون قد استنبطه ذلك العلم من قوانين عامة ، على الأدب ودراسته . ومن البديهى أنه فى استطاعتنا أن نفهم ونحلل العناصر النفسية الفريدة ذاتها دون استخدام للمصطلحات الضخمة ، والقوانين الطنانة ، وذلك لأن فهم النفس البشرية شىء ، وعرض نتائج أبحاث علماء النفس أو إقحامها على الأدب شىء آخر .

ومع ذلك فإن ما يمكن أن يأخذه علم النفس عن الأدب أكبر وأعمق وأجدى مما يجوز أن يقحم على الأدب من الدراسات النفسية ، وذلك لأن علم النفس يستطيع أن يجد الغيرة الجنسية متفاعلة مثارة عند « عطيل » – مثلا – على نحو قلما يستطيع علماء النفس أن

يصلوا إليه بالاستبطان الد تى أو بالملاحظة الخارجية فضلا عن الطرق التجريبية التى قلما تجدى فى مثل تلك المعنويات . وباستطاعة علم النفس عندئذ أن يخلص الغيرة عند « عطيل » مما يداخلها من عناد ر غريبة عنها طارئة عليها ، كعناصر الجنس التى يرجع إلى ا تماء « عطيل » إلى شمال افريقيا ، وعناصر العقد النفسية التى ولدتها فى نفسه خصائص طبيعية أو اجتماعية كسواد بشرته ، أو احتقار الجنس الأبيض له . وعندما تتم عملية التخليص هذه قد يستطيع علم النفس أن يصل إلى الخطوط العامة التى تتميز بها عاطفة الغيرة الجنسية ، أو العناصر التى تتكون منها ، وإن لم يكن من المتصور أن توجد مثل تلك الغيرة المجردة فى واقع الحياة مستقرة فى نفس بشرية مفردة .

وهكذا يتضح كيف أن علم النفس العام قد يضلل الناقد الذى يحاول إقحامه على ماينقد ، كما يتضح كيف أن الشعراء والأدباء كثيرا مايكونون أصدق فهما ، وأدق تحليلا لنفس بشرية بذاتها من علم النفس الذى يصف ظواهر نفسية عامة لا وجود لها فى واقع الأفراد .

وعلى ضوء هذه الحقائق يمكن وضع حدود لدى استخدام الأدباء لعلم النفس واستخدام علماء النفس للأدب .

لمحات من تاريخ النقد

النقد عند اليونان

هناك أنواع من النقد الجزئى قد ظهر قبل « أرسطو » . وكما كان النقد يصدر عند العرب من الشعراء أنفسهم فى أحيان كثيرة فكذلك كان الشعراء اليونانيون ينقدون . ولعل خير الأمثلة فى ذلك - كما أشرنا من قبل - نقد « أرستوفان » - شاعر الكوميديا الشهير لشعراء التراجيديا الثلاثة « أسكيلوس » و « سوفوكل » و « يوربيدس » فى رواية « الضفادع » الشهيرة وتفضيله « أسكيلوس » على قرينيه . ووضعه « يوربيدس » فى المرتبة الأخيرة ، وهو نقد دقيق وإن لم يخل من الهوى ، إذ كان « أرستوفان » رجلا محافظا حريصا على التقاليد عدوا للتفكير الفسلفى ، ومسرحياته تغذيها الروح الدينية الصميمة ، ويغلب فيها الجانب الغنائى على الجانب العقلى ، وكان « يوربيدس » على العكس من ذلك محددا فى تفكيره فلسفيا فى مسرحياته ، وكان يتجه بطبعه إلى تحرير الفكر من التقاليد والأوضاع الدينية . وبالرغم من أن هذا النقد يعتبر نقدا شبه تفصيلى لهؤلاء الشعراء الثلاثة ، إلا أنه لايزال بعيدا من النقد كما يصوره « أرسطو » : النقد القائم على مبادىء فنية عامة .

وأما فى العصر الحديث فالنقد والخلق يسيران جنبا إلى جنب .

ولقد أخذ النقد يظهر منذ أن أخذ الأدب يبعث ، أى منذ عصر النهضة (القرنين السادس عشر والسابع عشر) ولم يلبث ذلك النقد أن انتهى الى مذاهب مسايرة للخلق الأدبى .

والآداب الحديثة (منذ عهد النهضة إلى اليوم) قد تميزت – على خلاف الآداب القديمة – بوجود مدارس واتجاهات أدبية ، فالكلاسيكية والرومانتيكية والفن للفن والرمزية والكلاسيكية الجديدة كل هذه المذاهب لم يظهر منها شيء فى الآداب القديمة ، ولاشك أن مسايرة النقد للخلق الأدبى هو الذى أوجد هذه المذاهب ، ففى العصور الحديثة لعب النقد دورا هاما فى إيضاح ماتصدر عنه طبائع الأدباء من مبادىء كامنة .

فالنقاد هم الذين يبصرون بأن هذا الكاتب كلاسيكى أو غيره ، أى يوضحون المذاهب ، وبمجرد إن يظهر المذهب يصبح مدرسة ويصبح للمدرسة تلاميذ ، وان يكن الأدب الذى يتتلمذون فيه عادة أدبا ضعيفا ، فالنقد يوضح المذاهب ويخلقها .

النقد عند أرسطو

لقد وضع أرسطو للنقد أسسه كما وضع أسس كثير من العلوم الأخرى (المنطق — الحيوان — النبات — فلسفة ماوراء الطبيعة) ، وجرى فى هذه الأسس على منهجه العام ، منهج الاستنباط الذى ينتهى إلى قواعد عامة . وقد أودع آراءه النقدية كتابية « الشعر Poetique » ، « والخطابة Retorjque » . وكتاب الخطابة وصل إلينا كاملا بأجزائه الثلاثة ، أما كتاب الشعر فلم يصلنا منه إلا مايقارب نصفه ، وترجم الكتابان فى العصر العباسى إلى العربية ، ترجمهما فيما يظهر « متى بن يونس » والترجمة موجودة مع بقية « الأرجانون » فى المكتبة الأهلية بباريس ، وبمكتبة جامعة القاهرة صورة فوتوغرافية لهذه المخطوطة فى ثلاثة عشر مجلدا .

ولقد نشر « بيكر » الألمانى كتاب الشعر فى ترجمته العربية[١] إلا أن نشره لايزال يحتاج إلى عناية وتصحيح ليستقيم فهمه . أما كتاب الخطابة فانه لم ينشر بعد .

كتاب الشعر Poetique : لدينا الجزء الأول من هذا الكتاب ، وهو يتناول الحديث أولا عن الشعر البدائى فى ذاته ويبسط نظرية المؤلف الشهيرة التى تقول : بأن الشعر محاكاة لطبائع الأشياء ولطبيعة البشر خاصة ، ويقسم الشعر إلى أنواع : قصصى وغنائى وتمثيلى .

(١) نشر الدكتور عبد الرحمن بدوى هذه الترجمة القديمة ثم ترجمة جديدة للكتاب وتعليقات الفارابى وابن رشد وابن سينا وكل ذلك فى مجلد واحد نشرته مكتبة النهضة المصرية .

ويوضح الفروق بين كل نوع من هده الأنواع ، ثم يتناول الحديث التمييز بين كل نوع منها ، ومايشابهه من نشاط الروح البشرى المماثل .

فعند حديثه عن الشعر القصصى مثلا ، وهو الشعر الذى يتناول الماضى والتاريخ - يوضح أن القصص لايقف عند الخاص بل يمتد إلى العام ، فهو لايعنى بهذه الحادثة أو تلك قدر عنايته بدلالتها البشرية وصدق ماتحمله من معنى ، وهو يصور أشخاصا لا كوحدات بشرية لامثيل لها ، بل كنماذج بشرية عامة ، تمثل أنماطًا من الجنس البشرى ، ثم يبدأ فى تفصيل القول عن كل نوع من أنواع الشعر ، مسهبا بنوع خاص فى الحديث عن التراجيديا . ولكن هذا يشعرنا أنه من الراجح أنه قد تناول الكوميديا بنفس هذا الإسهاب ، إذ الجزء الخاص بها مفقود فى كتابه .

وهو فى دراسته للتراجيديا يعتمد على ماألفه شعراء الإغريق . ويظهر أنه كان شديد الإعجاب بـ « سوفوكل » بنوع خاص ، فمعظم القواعد العامة التى استنبطها انتزعها من « أوديب ملكا » . ولعل من أكبر القواعد تأثيرا فى تاريخ المسرح قاعدة الوحدات الثلاث التى نسبت إلى « أرسطو » مع أنه لم يقل إلا ببعض منها ، وهذه الوحدات هى وحدة الزمان والمكان والموضوع . والقراءة الدقيقة لما كتبه « أرسطو » عن هذه القواعد تثبت أنه لم يجزم إلا بواحدة منها ، وهى وحدة الموضوع ، ويعنى بها أن تتناول المسرحية موضوعا موحدا ، بحيث يرتفع الستار عن موقف أعد من قبل ، وقد اجتمعت لاعداده عناصره المكونة له ، وتدور كل حوادث المسرحية على حل هذه العقدة البدائية ، وتنتهى المسرحية بحل تلك العقدة . وأما وحدة

الزمان والمكان فذلك ماأشار إليه « أرسطو » مجرد إشارة ولم يتخذ منهما قاعدتين . والواقع أن هاتين الوحدتين لاتمسان بناء المسرحية فى شىء ، وبخاصة وحدة الزمان ، لأنه إذا كان المسرح محاكاة للحياة وكان من الضرورى أن تتم وقائع المسرحية فى الزمن المعقول أن تتم فيه فعلا فى الحياة ، فقد كان من الواجب أن يرد ذلك الزمن إلى ساعتين أو ثلاث ، وهو الزمن الذى تستغرقه المسرحية ، أما أن تستغرق المسرحية أربعا وعشرين ساعة فذلك تحكم يخالف المنطق والمعقول . وفى الحق إن الذى جعل وحدتى الزمان والمكان قاعدتين تتحكمان أشد التحكم فى أدب النهضة فى القرن السادس عشر وبخاصة فى فرنسا — لم يكن أرسطو ، وإنما كان العالم سكاليجر Scaliger الذى عاش فى القرن السادس عشر بإيطاليا وكان من علماء اللغتين اللاتينية واليونانية ، إذ أنه أساء فهم « أرسطو » وعرض آراءه عرضا شخصيا ، فشاعت آراء « سكاليجر » على أنها آراء « أرسطو » وتحكمت فى الأدب الكلاسيكى (أدب القرن السابع عشر فى فرنسا) أعنف التحكم ، حتى أنه لما كتب الشاعر الفرنسى الكبير « كورنى Cornretlle » رواية « السيد Lecid » ثارت ثائرة النقاد ، واتهموه بالخروج على قواعد « أرسطو » . وكان « أرسطو » لايزال يحتفظ بما كان له من نفوذ فى القرون الوسطى يوم كان لايفض نزاع إلا باستشهاد منه . ولذلك اضطر « كورنى » وقد هوجم باسم « أرسطو » — أن يحتكم إلى المجمع اللغوى (الأكاديمية الفرنسية) . وشكلت الأكاديمية لجنة لفحص المسرحية ، وهل تشتمل على قواعد المسرحية ، وعهدت إلى الكاتب المعروف « شابلان Chapelain بوضع تقرير عن الرواية ، وهذا التقرير هو كتابه المعروف باسم

« حكم الأكاديمية على السيد » ولايزال هذا الكتاب من وثائق التاريخ الأدبى ، وفيه يقرر شابلان أن كورنى قد خرج على قواعد « أرسطو » فاستحق اللوم . وقد رد « كورنى » على هذا الحكم بسبع مقالات هامة جيدة تحت اسم discours sur le theatre أى « أبحاث عن المسرح » وفيها يوضح الوحدات التى نسبت إلى « أرسطو » ويبين أسسها المنطقية والفنية ، وكيفية خضوعه لها وذلك لأنها كانت أقوى من أن تجابه بالهجوم .

هذه هى نظرية « أرسطو » ووحداته الخاصة بالتراجيديا ، وهذه هى آثارها ملخصة ، ولكن الفيلسوف لم يقف عند التقنين ، بل درس أيضا النظرية النفسية للمسرح . ونظريته تقوم على المبدأ الشهير الذى عبر عنه بقوله : إن المسرح بإثارته الخوف والرحمة فى النفوس يطهرها من شهواتها ، وهى النظرية المعروفة بنظرية التطهير Katharaxix ، وذلك لأن فى النفس الإنسانية غرائز الكفاح الفطرية التى أتت أوضاع الحياة الاجتماعية فكبحت جماحها وطوتها وكل غريزة مكبوتة قوة مدمرة ، والمسرح بإثارة العاطفتين السابقتين يعالج تلك القوى المكبوتة ، وذلك لما يقوم بين المشاهد والممثل من المشاركة فيما يأتى من أحداث ، فكأن المشاهد يعيش تلك الأحداث إذا أجاد الممثل التمثيل ووهب المشاهد شيئا من الخيال والقدرة على الانفعال . والرحمة والخوف لايثيرهما إلا مناظر العنف ، ذلك العنف ، الذى تدفع إليه الغرائز الفطرية كما قلنا ، وهذا هو معنى التطهير ووظيفته .

ومن الممكن الجمع بين تلك النظرية والنظرية الحديثة فى علم

الجمال الفنى التى تقول : إن الأدب بوجه عام والمسرح بوجه خاص ادخار للطاقة البشرية .

وهذه النظرية تصدق على المؤلف القصصى كما تصدق على قارىء القصص أو مشاهد المسرحية ، فالمؤلف يعيش فى الخيال مع ماتدفعه إليه قوة الخيال ويعز تنفيذه . والقارىء – إذا نجح الكاتب – يساهم فى تجربة المؤلف وكأنه يعيش فيما يقرأ ، وكذلك المشاهد للمسرح . ومن عاش مع إحساس مكبوت طهر نفسه منه كأنه عاشه .

والمسرح عند أرسطو كأنواع الأدب الأخرى ، بل كافة الفنون يقوم على المحاكاة ، فالموسيقى محاكاة للطبيعة أر الخلق البشرى بالنغمة والإيقاع Rythme ، والتصوير محاكاة بالوضع واللون والضوء ، والأدب محاكاة باللفظ والنغم والإيقاع .

ولقد كان الإغريق القدماء – كما جاراهم فى ذلك « أرسطو » – يعتقدون أن الجمال وحده هو مادة الفن ، وأما القبح فلا يصلح له ، ولهذا غلب الجمال على فنونهم جميعا نحتا وتصويرا وأدبا ، وإن لم يغفل الواقع تماما . وهذه النظرية تنكرت لها العصور الحديثة التى تؤمن بأن الفن إذا مس القبح بجناحيه استحال جمالا . وقد ظهرت هذه النظرية أو هذا المذهب فى القرن الثامن عشر قرب أواخره ، واشتد التيار حتى أصبح مدرسة فى القرن التاسع عشر تعرف بالمدرسة الواقعية Realism ومن الغريب أن تشاهد شحاذا ملقى بمفترق الطريق فينفر عنه بصرك ، ثم يروقك نفس الشحاذ مصورا فى لوحه زيتية كاللوحة الخالدة التى خلفها المصور الأسبانى « ميريو » . والسر فى ذلك هو أنك عجزت كفرد عن أن تخلع على

الشحاذ المعانى الإنسانية التى حركها فى نفس « ميريو » مصورها ، وهكذا يستحيل الشحاذ عندما يمر بقلب كبير – آية من آيات الفن ، فيروقك فى اللوحة مايفيض به « ميريو » من إنسانية استطاع أن يصورها بالوضع واللون والضوء .

فأما الإغريق فلم يستطيعوا أن يؤمنوا بهذه الحقيقة ، وإذا كان من مميزاتهم الكبيرة تقديس الجمال وعبادته ، فقد كان هذا الجمال جمال الوضع والصورة ، والانسجام الهندسى ، حتى إن المعنويات ليتصورونها مجسمة ، إذ يفكرون بخيالهم فيخلقون صورا ، ولقد قال أكبر كتابهم « أفلاطون » عند حديثه عن الحقيقة : لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها جميع الناس .

ويقسم « أرسطو » المحاكاة وفق عناصر ثلاثة :

١ – الوسيلة ٢ – الموضوع ٣ – المنهج

(١) فأما الوسيلة : فتشير إلى الاختلاف القائم بين أدوات الفنون المختلفة ، إذ تختلف تلك الأدوات فى الموسيقى عنها فى التصوير أو الأدب .

(٢) وأما الموضوع فيرى أرسطو أن الفنون تحاكى الطبيعة والإنسان ، كما هى أو خيرا مما هى أو أقل مما هى .

(٣) وعلى أساس المنهج تتفاوت الفنون أيضا ، فمنها مايحاكى قصصا على لسان الغير ، ومنها مايحاكى عملا يشخص ذلك الغير .

وإلى هنا يقف « أرسطو » فى تقسيمه لأنواع المحاكاة والنظرية فى أساسها لاتخلو من سطحية ، فالآداب والفنون لعلها تكون خلقا أكثر منها محاكاة ، ومن الكتاب من وهبه الله القدرة على الخلق فخلقوا

نماذج كأنها المرايا يتعرف الناس فيها على حقائقهم ، وليس من شك فى أن الخلق الفنى الجديد بهذا الاسم أعمق وأصدق من الحياة ، لأنه يجمع من عناصر تلك الحياة الشتيت ، ويشق الحجب عن الدفين ، وينير المظلم من النفوس ، حتى إنك لتقرأ أحيانا وصفا لخلق ، أو تحليلا لشخصية ، فتعثر على نفسك فى تحليلها ، فكأنك وجدت مفقودا أو أنرت مظلما فى نفسك .

ولقد خطا النقد بعد « أرسطو » خطوات كبيرة وميز النقاد بين مجالات الفنون المختلفة أدق تمييز .

ولنتخذ لذلك مثلا ماوفق إليه الناقد الألمانى المعروف « لسنج Iessing » فى كتابة الشهير « لاوكون Laocoon » . و « لاوكون » اسم لكاهن الإله « أبولون » بطروادة ، ومن المعلوم أن هذه المدينة لم تسقط بيد الإغريق رغم محاصرتهم لها عشر سنوات متتالية إلا بالحيلة والدهاء ، فقد تظاهروا بالانسحاب بعد أن صنعوا تمثالا من الخشب فى شكل حصان ، وهو الذى يضرب به المثل فى الخديعة فيقولون حصان طروادة » ، وذلك أن الإغريق وضعوا فى جوفه الرجال ، وظنها الطرواديون غنيمة باردة ، فهدموا جانبا من أسوار مدينتهم ليدخلوه ، وما أن وصل الحصان إلى قلب المدينة حتى قفز من جوفه الرجال ، وقتلوا الحراس وأضرموا النيران فى المدينة وفتحوا الأبواب حيث تدفق جند الإغريق .

وكان « لاوكون » كاهن طروادة قد حذر أهل المدينة ، فاستشاط غضب الآلهة الذين يناصرون الإغريق وبخاصة الآلهة « بالاس آتينيه » ومن خلفها « زيس » نفسه . وقر رأيهم أن ينزلوا به العذاب عقابا ،

فأرسلوا إليه أفاعى ضخمة طوقته وأبناءه الثلاثة حتى أتت عليهم . وإن عذاب « لاوكون » والأفاعى تطوقه لم يكن بد من أن يستثير خيال الفنانين فعالجة النحات فى تماثيل ، إن يكن قد فقد أقدمها ، فقد وصلت إلينا منها نسخ برنزية . ثم جاء « فرجيل » شاعر اللاتين مؤلف « الانيادة » فوصف بالشعر عذاب « لاوكون » .

وفى كتاب « لسنج » الذى يحمل اسم « لاوكون » يوازن المؤلف بين فنى النحت والتصوير الشعرى ، ليدلنا على أيهما أنجح فى إثارتنا لهذا العذاب ، النحات أم الشاعر ؟

ولم يتجه « لسنج » فى حل هذه المشكلة نحو المفاضلة بين الفنين بل حاول أن يقيم بينهما حدودا وفواصل، وأن يرسم لكل ميدانه. وجماع الرأى عنده أن للشاعر أن يصور الحركة وما تحمل من تتابع الأوضاع ، وأما النحات أو المصور فليس له إلا وضع واحد فى المكان فإذا حاول أحدهما أن يطغى على ميدان الآخر باء بالفشل ، فشاعر كامرىء القيس مثلا ، يستطيع أن يصف الحصان وهو يكر ويفر على نحو لايستطيعه النحات أو المصور ، فهذان مقيدان باختيار الوضع فى مكان ، وأما الحركة فلا سبيل لهما إليها .

وهكذا استطاع « لسنج » أن يميز بين ميدانين مختلفين ، ولكن لاينبغى لنا أن نطالب رجلا كـ « أرسطو » شق للإنسانية سبلها فى كافة ميادين النشاط العقلى – أن يصل إلى مفارقات دقيقة كتلك التى وصل إليها « لسنج » بعده بحوالى ٢٢٠٠ سنة .

والعيب فى نقد أرسطو يرجع إلى منهجه العقلى الذى يقوم على مبدأ التقسيم المنطقى : Classification ، وهو بوجه عام مايكون فى

إدراكه عن الحس الباطنى intuition فأرسطو عقلية هندسية ، وأما روح الدقة فقد أعوزته ، ولهذا نراه اعتمد على التقسيم الشكلى . فالأدب قصص وغناء وتمثيل ، والتمثيل تراجيديا وكوميديا . الأدب يقوم على المحاكاة ، والمحاكاة تنقسم حسب موضوعها ووسائلها ومنهجها . والأدب القصصى يتميز عن التاريخ العام فالأدب القصصى يقصد الى العام بينما يتجه التاريخ إلى الخاص . والأديب القصاص يصور نموذجا للرجل الطموح فى ذاته بما يجر هذا الطموح أحيانا من اضمحلال فى الخلق ، وأما المؤرخ فيصور الفرد «السبياد» Aicibiade بالذات . ويسرد كيف انضم «ألسبياد» إلى أعداء أثينا الاسبارطيين غير مرة . وهذا النحو من التفكير إذا صلح فى حياتنا العملية ، حيث لابد منه لكى نتجه فى الحياة ، ونسيطر على المادة ونسخر قوى الطبيعة – فإنه قلما يغنى فى مجال الفنون التى تسعى قبل كل شىء إلى إدراك ما فى وحدات البشر والأشياء من أصالة أساسها المفارقات aueces وهذه قلما يدركها العقل الهندسى ، وإنما تدركها روح الدقة التى يحركها الحس الباطنى ، وفى ذلك يقول الناقد العربى الكبير «الآمدى» : «من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة» ، أى يدركها الحس الباطنى ، ولكنها لا تسكن إلى لفظ ، وكما يقول «القاضى الجرجانى» فى محاجة خصم : «يحاجك بظاهر تدركه النواظر ، وتحيله على باطن تحصله الصدور» .

فى العصور الحديثة

لانريد أن نقف عند من تلا « أرسطو » فى العصور القديمة من نقاد ، كما نعبر فوق القرون الوسطى ، بل وعصر النهضة ، لنصل إلى العصور الحديثة التى تبدأ تقريبا من الثورة الفرنسية عام (١٧٨٩) ، وذلك لأن « أرسطو » بوضعه مبادىء وقواعد للنقد - كان فى الواقع قد استنفد جوهر النقد ، ومايمكن أن يدور حوله من معارك ، بحسب تفاوت النظر ، والأخذ بشرعية التقنين للنقد أو عدم شرعيته ، ولذلك يمكن القول بأن جميع من تلوا « أرسطو » حتى عصر الثورة الفرنسية - قد كانوا فى الواقع إما مؤيدين وإما مناهضين لـ « أرسطو » فى اتجاهه وآرائه . ونحن بعد كل ذلك لاندعى استعراض تاريخ النقد والنقاد على نحو كامل ، وإنما هى - كما قلنا - لمحات نلقيها على بعض الفترات والشخصيات الأساسية ناظرين إليها كمعالم وبؤر للضوء .

لسنج بين الفوضى والتقنين

وهانحن ننتقل إلى الناقد الألمانى الشهير « لسنج » صاحب كتاب « لاوكون » الذى سبق أن أشرنا إليه ، وكتاب « النشاط المسرحى فى هامبورج » — هانحن ننتقل إلى هذا الناقد العظيم فنعثر لديه بنفس المعركة التى دارت حول التقنين أو عدم التقنين .

والواقع أن « لسنج » قد كان من كبار المتحمسين للأدب الانجليزى ، وكان « شكسبير » موضع إعجابه بنوع خاص ، حتى لقد ساهم هذا الناقد فى الأخذ بـ « شكسبير » إلى مكان الصدارة بعد أن ظل مغمورا مايقرب من الثلاثة قرون ، كان فيها الكاتبان المعروفان « مارلو » و « بن جونسون » اللذان عاصرا « شكسبير » وفضلهما معاصروه عليه — مقدمين دونه .

وعلى العكس من ذلك كان « لسنج » متعصبا ضد الأدب الفرنسى وبخاصة الأدب الكلاسيكى كما ظهر ورسخت أسسه فى القرن السابع عشر .

ولما كان هذا الأدب الفرنسى الكلاسيكى هو الأدب الذى خضع لقواعد « أرسطو » وآرائه بنوع خاص ، وطبقت فيه بنجاح تلك القواعد والآراء ، فقد كان من الطبيعى أن ينفر « لسنج » من كل تقنين ، وبخاصة إذا ذكرنا من الناحية الأخرى أن « شكسبير » قد كان محل إعجابه الأول ، و « شكسبير » لم تخضع عبقريته لأى قاعدة ، بل مزقت كافة القواعد والمبادىء — لا فى المجال الفنى فحسب — بل وفى المجال النفسى والمنطقى ، إذ تمتلىء مسرحياته

بخوارق الأمور ، وتسبح أجزاء كبيرة منها فى عالم المعميات المجهولة .

ومع ذلك فإن رجلا كـ « لسنج » لم يكن يستطيع أن يدعو إلى الفوضى ، وترك الحبل على الغارب لمجرد نفوره من الكلاسيكية ، أو من التقنين بوجه عام ، وهو فى كتابه « لاوكون » – كما رأينا – يحاول أن يضع حدودا وفواصل بين الفنون المختلفة ، فيخطط للشعر مجالا ، وللتصوير والنحت مجالا آخر .

لم يستطيع « لسنج » إذن أن يدعو إلى الفوضى ، ولا أن يصل فى ثورته على القواعد إلى مداها ، ولهذا نراه يتردد بين الطرفين ، ويظهر مابين العبقرية والقواعد من وشائج تنسجم حينا وتتضارب حينا آخر ، وذلك بحكم أن القواعد ذاتها انما تستمد من نتاج العبقريات ثم تزيد تلك القواعد بعد ذلك أن تخضع لها العقريات . ولربما كان هذا التناقض هو السبب فى أن «لسنج» قد اعتبر من واضعى أسس الكلاسيكية الجديدة ، كما اعتبر أنه قد كان ممن ساهموا فى أن يهبوا ألمانيا شاعرها وكاتبها الأول «جيته» ، وانجلترا شاعرها الكبير «كوليرنج» .

ولعلنا لانستطيع إظهار لباب نظرية « لسنج » العامة فى معركة التقنين وعدمه – نعم ... لعلنا لانستطيع إظهار هذا اللباب بخير من أن نختم هذه الكلمة الموجزة عنه بفقرة نأخذها من كتابه عن « النشاط المسرحى فى هامبورج » وها هى تلك الفقرات الهامة :

« إن لدينا الآن – بحمد الله جيلا من النقاد ، أقصى مايمتد اليه نشاطه فى مزاولة النقد هو أن يلقى الشك على النقد كله ، فهو يصيح قائلا : إن العبقرية تضع نفسها فوق كل القواعد . وإنتاج العبقرية هو القاعدة ... وهكذا يتملقون العبقرية . وإننى لأظن أننا سنعتبرهم

هم أيضا عباقرة . ولكنهم يشفون عن افتقارهم لأصغر ذرة من تلك العبقرية عندما يصيحون فى نفس الوقت بأن : القواعد تخمد العبقرية ، وكأن هذه العبقرية يمكن أن يخمدها شيء ، وبخاصة إذا كان هذا الشيء - كما يقولون هم أنفسهم - مستمدا من تلك العبقرية ذاتها . وفى الحق إن كل ناقد فنى ليس عبقريا ، وإن يكن كل عبقرى يولد ناقدا فنيا . والعبقرى يحمل فى حناياه إحساسا بكافة القواعد ، ولكنه لايأخذ ولايتذكر ولايتبع منها إلا مايعينه على الإفصاح عن مشاعره فى ألفاظ ، وهل من الممكن أن تحد وسائل التعبير عن المشاعر من نشاط تلك العبقرية ؟ ولكنك تستطيع أن تحاج هؤلاء كما تريد ، فإنهم لن يماشوك إلا إلى الحد الذى تصدمهم معه أحكامك العامة ، فتلوح لهم صحيحة فى اللحظة والموضوع الراهنين ، إنهم يتذكرون هذا فقد ويتأثرون به ، ويعملون وفقا له ، وكأنك لاتعدو تذكيرهم بمثل موفق أو تجربة فردية ، وهكذا يظهر كيف أن القول بأن القواعد يمكن أن تخمد العبقرية انما يعتبر مرادفا للقول بأن المثل والتطبيق العملى يستطيعان إخمادها ، وفى ذلك مايحد العبقرية لابنفسها فحسب ،«بل وبأولى محاولاتها » .

ومن هذا النص الهام يتضح كيف أن « لسنج » يسخر ممن يظنون أن القواعد يمكن أن تخمد العبقرية ، ماداموا يقررون أن هذه القواعد قد استقيت هى نفسها من نتاج العبقريات ، وإن يكن من البين أن القواعد التى يسلم بها « لسنج » ليست القواعد الشكلية الخارجية التى يحيكها المنطق المجرد ، وإنما هى القواعد الفنية الداخلية المستقاة من عيون الأدب ذاته ، والتى لايستخدمها الكتاب إلا لما يجدون فيها من مواتاة فى العون على التعبير عن مشاعرهم الخاصة .

« سانت بيف » وشخصية الأديب
(١٨٠٤ — ١٨٦٩)

وأما الناقد الفرنسى الشهير « سانت بيف » فربما كان من أكبر المعاول التى هدمت الكلاسيكية ، وبالتبعية هدمت النقد القاعدى المقنن .

وها هى فقرة مما كتبه فى « أحاديث الاثنين » يسخر فيها مم يعتقدون أن هناك قواعد يمكن أن تخلق الكاتب الممتاز ، الذى كا فى عصر « سانت بيف » — ولا يزال فى عصرنا الحاضر — يسى « كلاسيكيا » عندما يستعمل هذا اللفظ الأخير مرادفا ل‍اظة الجودة ، بصرف النظر عن معناه الفنى الاصطلاحى .

قال : « ليست هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكى الممتاز ، ومن الواجب أن نسلم بهذه الحقيقة ، فالاعتقاد بأن المرء يستطيع بمحاكاته لصفات خاصة ، كالنقاء ، والاعتدال والصحة والرشاقة ، أن يصبح كاتبا كلاسيكيا دون اعتبار للهدف الذى يقصد إليه والإلهام الذى يصدر عنه — مرادف للاعتقاد بأن « راسين » الأب ، قد خلف مكانه لـ « راسين » الابن ، وفى هذا من الغباوة ما يقطع بانعدام روح الشعر عند من يدفعه إعجابه بالأب إلى خلع هذا الإعجاب على الابن » .

ولقد علق « سانت بيف » على منهج « ديزريه نيزار » الذى دافع عن الكلاسيكية فى كتابه الشهير عن « تاريخ الأدب الفرنسى » فى الوقت الذى كانت فيه الرومانتيكية بالغة عنفوان حدتها — فأخذ

يسحر من التماسه أنموذجا يجعل منه مقياسا للجودة وعدمها ، فقال
فى أحد « أحاديث الاثنين » :

« لقد أراد نيزار » أن يكتب فى الأدب الفرنسى ، وأن يتتبع نموه خلال القرون ، فابتدأ بأن سأل نفسه ما هى العبقرية الفرنسية ؟ ، وكون لنفسه فكرة عن تلك العبقرية ، واتخذ من تلك الفكرة أنموذجا صاغه من كبار كتابها ونقادها ، وقدم للقراء صورة مرضية لتلك العبقرية الفرنسية ، التى رآها من أحسن جوانبها ، وفى خير أضوائها .. وإذا كان قد تملق تلك العبقرية فى تحديدها العام ، فإنه بلا ريب لم يتملق كتابا بأعينهم ، بل إنه على العكس من ذلك يخضع إلى أشق الامتحانات ، وأكثرها خطرا ، بمقارنته لهم بالمثل الأعلى الذى وضعه منذ البدء ، ومقابلتهم به ، حتى لنراه يسقط من حسابه ما يتميز به الكثيرون من كبار الكتاب من صفات شخصية ، لكيلا يستبقى منهم إلا ما يتفق ويأتلف مع ذلك الأنموذج المجرد الذى صوره للعبقرية الفرنسية » .

« هذا هو روح منهجه ، ومع ذلك فهل طبقه فى دقة ؟ .
بل هل من الممكن أن يطبق مثل هذا المنهج فى دقة ؟
الطبيعة مليئة بالمفارقات ، مليئة بالأنغام ، وأنواع المواهب لا
لها ، فلماذا أيها الناقد تتمسك بأنموذج بعينه ؟ . إننى لا أجهل
وذجك متنوع ، بل وأكثر تنوعا مما يبدو . كما لا أجهل أن
وذج الذى صورته للعبقرية الفرنسية فيه من تعدد الحنايا
ركيب والمرونة ما فى تلك العبقرية ذاتها ، ولكننا نلاحظ مع ذلك
ناقدنا المؤرخ لا يسلم نفسه قط إلى التيار الذى ينحدر من طبيعة
كل كاتب ، وأنه يرده باستمرار إلى الأنموذج الذى صوره ، ويرغم

أكثر من جدول ضال على التدفق فى تلك القناة الصناعية التى أعدها من قبل . إنه ليشذب الأغصان المتمردة . وإن العبقرية الفرنسية لتحلق فوق « تاريخه » كاحدى مثل « أفلاطون » وهى توزع المدح أو القدح ، والتقبل أو النقد على كل كاتب عند عبوره تبعا لما تجده فيه من نفسها » .

وإذا كان « سانت بيف » لم يعرف رفقا فى مهاجمته للقواعد والنماذج كأساس للنقد — حتى ولو كانت تلك النماذج صورة عامة لعبقرية شعب بأكمله — فانه لم يعرف أيضا أقل رفق فى محاولة تفسير عبقريات الشعوب ، وعبقريات الأفراد ، وردها إلى عوامل كالبيئة والجنس والزمان ، على نحو ما فعل الناقد الكبير المعاصر له أيض « هيبوليت تين » فى كتابه الشهير عن « تاريخ الآداب الانجليزية » .

لقد انتقد « سانت بيف » منهج « تين » نقدا قويا عميقا ، فقال : « إن كل ما فعله « تين » هو محاولته أن يدرس بطريقة منهجية الفوارق الدقيقة التى تنتج عن الجنس والبيئة والزمان فى تكوين العقول ، وتشكيل المواهب ، وتحديد حناياها ، ولكنه من الممكن القول بأنه لم ينجح فى محاولته النجاح الكافى ، وعبثا يعطينا وصفا رائعا للجنس فى قسماته العامة ، وخطوطه الرئيسية ، وعبثا يرسم بلوحاته القوية ثورات الزمن ، وأجواء الأخلاق التى سادت فى عصور التاريخ المختلفة ، وعبثا يميز فى مهارة بين الأحداث المتداخلة ، والمغامرات الخاصة التى تحتويها حياة الفرد — نعم عبثا يفعل كل ذلك ، فإن شيئا آخر قد ظل بعيدا عن قبضته وكأنه ينساب من بين أنامله ، وهذا الشيء هو أكثر أجزاء الفرد حياة ، هو ذلك العنصر الذى يجعل عشرين رجلا أو مائة أو ألفا — خاضعين فيما يظهر لنفس الملابسات

الداخلية — يتميزون فيما بينهم كوحدات مستقلة ، ويعطى واحدا من بين الجميع امتيازا أصيلا . بل إنه قد عجز عن أن يمسك بشرارة العبقرية ذاتها فى معدنها الأصيل ، ولم يستطع — طبعا — لها تحليلا ، إنه لم يعد أن يظهر ويستنبط خيطا فخيطا ، وخلية فخلية — المادة أو الجرم أو الحيز الأول الذى سرت فيه الروح والحياة والشرارة ثم استقرت ، وأخذت تبعث نشاطها ، وتطلق أجنحتها فى أوضاع وانتصارات متباينة .

« ولكن هل ترانى أجدت صوغ اعتراضاتى ؟ لننظر النتيجة الايجابية لنتبين هل هى : أن هذه المشكلة لا حل لها فى النهاية ؟ . فى رأيى أنه لا يجدينا شيئا أن نقترب منها كل هذا القرب ، ولا أن نحاول ردها إلى عناصر متناهية البساطة لنأتى بعد ذلك فنبالغ فى الأوزان والمقاييس وتقدير النتائج . ونحن مع إجازتنا لتناول كافة العناصر العامة والخاصة ، وكافة الملابسات ، إلا أننا نؤمن أنه سيبقى بعد كل ذلك حول الرجال ذوى المواهب فراغ تستطيع أن تتحرك فيه تلك المواهب ، فتأتى بالعجب . ثم إنه مهما ضاقت الحلقة حول الموهبة ، فإن كل عبقرية — بحكم أنها ضرب من السحر والغواية — لن تزال محتفظة بالسر الذى يمكنها من الإتيان بالمعجزات داخل هذه الحلقة ذاتها ، وإنه ليخيل إلى أن « تين » وإن بدا أنه يغفل هذه القوة إلى حد بعيد — إلا أنه لا ينكرها إنكارا مطلقا ، وإن يكن لسوء الحظ قد حد منها ، وبذلك أعطاها الفرصة لكى تفلت من أيدينا ، ونعجز تعريفها » .

والآن نستطيع أن نستنتج فى سهولة مذهب « سانت بيف » نفسه فى النقد ، وذلك لأنه مادام يسخر من القواعد ، ويأخذ على

« نيزار » فكرة الأنموذج ، حتى ولو كان هذا الأنموذج هو العبقرية الفرنسية ذاتها ، واتخاذها مقياسا للحكم على الكتاب ، وإذا كان يعيب فى مذهب « تين » محاولته تفسير كل شىء فى الكاتب بالبيئة والجنس والعصر ، وإغفاله ذلك الجوهر الفرد الذى لا يفسر ، والذى تتميز به العبقرية الفردية ، وإذا كان يفعل كل ذلك ، فمن السهل أن نستنتج أن مذهبة كان لابد أن يكون ما عبر عنه هو نفسه بقوله « الكتاب تعبير عن مزاج فردى » .

ولقد دلل « سانت بيف » على هذه الحقيقة بدراسته لمعاصريه من الكتاب بنوع خاص ، فأخذ يستقصى مظاهر حياتهم المادية والعقلية والأخلاقية ، حتى لنراه لا يتورع عن شىء فى سبيل معرفة ما كان يسميه « وعاء الكاتب » .

لقد كان يتتبع حياة الكاتب الشخصية والعائلية ، وتلاميذهم وأصدقاءهم ، بل ويحاول الكشف عن أذواقهم وعاداتهم وآرائهم الشخصية ، وهكذا جاء نقده تصويرا لشخصيات الكتاب . ثم يقسم الكتاب بحسب الوشائج التى يمكن أن تربط بينهم – إلى طوائف ، كما يفعل علماء النبات والحيوان عندما يحددون الفصائل .

ولكن مثل هذا العمل كان يتطلب جهد السنين ، وذلك لأنه لابد من عدد لا يحصى من التحليلات قبل أن يصل الناقد إلى عملية التركيب والتوزيع فى طوائف ، وهذا ما لم يتسع له عمر « سانت بيف » ، ولذلك ترك عددا لا يحصى من التحليلات ، وجاء من بعده من جمعها ووزعها فى الطوائف التى تحدث عنها الناقد الكبير .

ومثل هذا المنهج يمكن تطبيقه على المعاصرين ، وكتاب العصور

الحديثة ، وأما القدماء الذين لم تصلنا عنهم عادة إلا صور ناقصة ، أو كما يقول سانت بيف نفسه « تماثيل مهشمة » فليس من السهل أن تسعفنا المعلومات اللازمة لذلك .

ومع هذا فإن « سانت بيف » لم يقل يوما إن النقد علم فحسب ، وأنه من الممكن أن يزاوله كل إنسان ، كما يزاول علماء النبات والحيوان أبحاثهم — بل كان يقول دائما ، إن النقد فن أيضا ، ويجب ألا يزاوله غير الفنان .

لقد قال : « إن النقد لا يمكن أن يصبح علما وضعيا ، وسيبقى دائما فنا دقيقا فى يد من يحاولون استخدامه ، وإن يكن قد أخذ يستفيد ، واستفاد بالفعل من كل ما انتهى إليه العلم ، أو كشف عنه التاريخ من حقائق » .

ولقد استطاع « سانت بيف » بفضل جمعه بين العلم والفن ، وبين المعرفة والحس فى النقد ، أن يصور شخصيات الكتاب دون أن تطغى التفاصيل على الصور العامة ، وبذلك تجنب ما يقع فيه الألمان مثلا عندما يعرفون فى التفاصيل . كما أنه وإن يكن قد عارض النقد القاعدى ، وسار على مذهب «الاختيار» الإنسانى لا «الجبر» معارضا معارضا لـ «تين» إلا أنه لم يغفل القواعد ولا أغفل دراسة البيئة والجنس والزمان ، ولا أهمل قراءة وفهم ما كتب غيره من أنصار هذه المذاهب ، فأساس النقد هو المعرفة الواسعة ، ثم نسيان تلك المعرفة حتى لا نصبح عبيدا لها وحتى لا ينوء العقل بحملها .

ولقد شرح « سانت بيف » نفسه منهجا فى النقد فى مقال له عن « شاتو بريان » منشور بالجزء الثالث من « أحاديث الاثنين الجديدة »

حيث قال : « ليس الأدب – أى الإنتاج الأدبى – منفصلا فى نظرى عن الانسان ، فباستطاعتى أن أتذوق مؤلفا أدبيا ، ولكنه من الصعب أن أحكم عليه دون معرفة بالكاتب نفسه ، وذلك لأنه كما تكون الشجرة يكون ثمرها ، وهكذا تقودنى الدراسة الأدبية إلى الدارسة الانسانية قيادة طبيعية » .

ولم يكن بد من أن يفطن « سانت بيف » – كما أشرنا من قبل – إلى الصعوبات التى تعترض منهجه فيما يختص بالقدماء ولذلك نراه يبدأ بالحديث عنهم فيقول « أما فيما فيما يختص بالقدماء فإننا لا نملك وسائل الملاحظة الكافية ، والعودة إلى الإنسان وكتابه بيدنا مستحيلة فى أغلب الأحيان ، وذلك لأننا لم نعد نملك عن أولئك القدماء غير تماثيل مهشمة ، وهكذا نضطر إلى الاقتصار على التعليق على الكتاب والإعجاب به ، وتخيل المؤلف أو الشاعر تخيل أحلام ، فترانا نؤلف أوجه الشعراء والفلاسفة فى تماثيل نصفيية لـ « أفلاطون » أو « سوفوكليس » أو « فرجيل » ممزوجة بإحساس مثالى متسام لدى الناقد عن عظمتهم ، وهذا هو كل ما تسمح به معلوماتنا الناقصة ، وجذب مصادرنا ، وقلة وسائل البحث والاستقضاء . هناك نهر الزمن الضخم الذى لا يمكن عبوره فى معظم الحالات ، والذى يفصل بيننا وبين القدماء فلنقتصر إذا على تحيتهم من ضفة إلى ضفة » ، ثم يقول : « وأما مع المحدثين فالأمر مختلف » ، والنقد الذى يرتب منهاجه حسب وسائله تقع عليه هنا واجبات أخرى . ومعرفة إنسان فى دقة وتعمق – وبخاصة إذا كان هذا الإنسان شهيرا مؤثرا – أمر حليل فى ذاته ، جدير بكل اهتمام » . ويأخذ «سانت بيف» فى تفصيل تلك المعرفة التى يدعو إليها فيقول : «الملاحظة المعنوية للشخصيات

ليست إلا جمعا لتفصيلات وعناصر وصفات للأفراد ، وعلى الأكثر لأنواع للأفراد فـ «ثيوفراست» و «لابروبير» لا يذهبان فيما صورا من شخصيات إلى أبعد من ذلك ، ولكنه ربما يأتى يوم أستطيع أن ألمح فيه النفوس فى طوائف واضحة الحدود والمعالم ، وعندئذ سنستطيع بمجرد أن تقع على القسمة الخلقية المميزة لفرد من الأفراد أن نستنتج بقية القسمات . نعم إنه ليس باستطاعتنا أن نصل فى الدراسات الإنسانية إلى مثل ما نصل إليه فى دراسة الحيوانات والنباتات ، فالإنسان المعنوى أكثر تعقيدا ، وذلك لأنه يتمتع بما يسمى «الاختيار» ، ذلك الاختيار الذى يجعل من الممكن حدوث عدة احتمالات ومركبات . ومع ذلك يخيل إلى أنه سيأتى يوم ممكن أن يتكون فيه علم الشخصيات البشرية ، وهذا العلم موجود الآن فى المرحلة التى كان يوجد فيها علم النباتات قبل «جوسيه» والتى كان يوجد فيها علم التشريح المقارن قبل «كيفليه» أى فى المرحلة الوصيفية ، فنحن نضع اليوم سجلات للحياة الفردية ، نجمع فيها طائفة من الملاحظات الفصيلية ، ولكننا مه ذلك نلمح الروابط أو العلاقات ، ولربما يأتى عقل أكبر اتساعا ، وأقوى ضوءاً ، أو اكثر حدة فى الملاحظة – فيستطيع أن يكتشف الأقسام الطبيعية الكبيرة التى تكون«الفصائل البشرية».

ومع ذلك فإنه عندما ينظم هذا العلم – كما نلمحه عن بعد – فإنه سيكون دائما بالغ الدقة والتغير حتى ليمكن القول بأنه لن يكون إلا فى متناول من أوتوا الموهبة الطبيعية ، والقدرة على الملاحظة . سيكون دائما فنا يحتاج إلى فنان ماهر ، على محو ما يتطلب الطب حاسة خاصة عند من يزاوله ، والفلسفة ذواقة فلسفيا ؛ والشعر وهبة شعرية » .

وإذا فنحن نفترض وجود هذا النوع من الموهبة القادرة على تمييز الفصائل الأدبية ، والتعرف اليها عند النظرة الأولى ، أى نتطلب فى الأدب نقادا لهم كفايات علماء التاريخ الطبيعى .

« فإذا أردنا أن ندرس إنسانا ممتازا ، أو بعبارة أبسط إذا أردنا أن نميزه بواسطة إنتاجه الأدبى بعد أن نكون قد قرأنا ذلك الإنتاج ، وفحصناه فحصا عمقيا – نعم إذا أردنا أن ندرس هذا الإنسان فماذا نفعل ؟ وإذا أردنا بنوع خاص إلا نغفل أى أمر جوهرى هام يتعلق بهذا الإنسان ، وحرصنا على أن نخرج من الأحكام اللفظية العامة ، وألا تخدعنا الجمل والألفاظ والمشاعر الاصطلاحية الجميلة ، وفى عبارة موجزة إذا أردنا أن نصل إلى الحقائق المادية – إذا أردنا كل ذلك فما هو المنهج ؟ » .

« يجب أن نبدأ أولا – إذا كان ذلك ممكنا – بتمييز الكاتب الممتاز وسط وطنه وجنسه ، وإذا عرفنا الجنس من الناحية العضوية ، كما هو مسجل فى الأصول والأجداد – استطعنا أن نلقى ضوءا قويا على الصفة الأساسية المميزة لهذه النفس البشرية ، ولكننا كثيرا ما نعجز – لسوء الحظ – عن الوصول إلى الجذور الغامضة الهروب لهذه الشخصية ، وذلك مع أن الوصول إليها ذو أهمية بالغة » .

« ولا ريب أنه من المؤكد العثور على الإنسان الممتاز – على الأقل جزئيا – فى والديه ، وفى أمه بنوع خاص ، هى الأصل الموثوق به ، والأكثر التصاقا ، وكذلك فى إخوته وأخواته ، بل وفى أبنائه . وإذا كانت هناك بعض الخطوط الأساسية فى الشخصية التى ندرسها تبدو غامضة لشدة تركزها ، أو اختلاطها بغيرها من الخطوط – فإننا لن نعدم الكشف عن حقيقتها عند الأشخاص الآخرين الذين يشاركونها

فى الدم ، حيث نجدها سافرة ، أو متميزة غير مختلطة . إن الطبيعة كثيرا ما تتكفل بجهد التحليل ، وتغنينا عنه » .

« بعد أن نطمئن – بقدر المستطاع – إلى معرفة أصول الكاتب ، وقرابته القريبة والبعيدة ، تأتى مسألة أساسية من الواجب أن ندرسها بمجرد فراغنا من معرفة الدراسات التى تلقاها والتربية التى خضع لها ، وتلك المسألة هى « الوسط » ، ونعنى به مجموعة الأصدقاء والمواطنين الذين عاش بينهم عندما تفجرت عبقريته ، ولا ريب أن تكوين الكاتب النهائى سيكون قد تم فى هذه المرحلة ، ومهما يتطور بعد ذلك فإنه سيظل محافظا على طابع تلك المرحلة » .

« ومن الواجب أن نحدد فى دقة معنى لفظ « الوسط » الذى نستخدمه كثيرا ، فإننا لا نقصد به أى اجتماع عارض مصطنع لنفر من رجال الفكر الذين يؤلف بينهم هدف واحد ، وإنما نقصد به الجماعة الطبيعية ، شبه التلقائية ، من النفوس الشابة والمذاهب الفنية ، التى – وإن لم تكن متشابهة ولا منتمية إلى أسر متشابهة – إلا أنها من نفس المشرب ، ومن نفس الربيع الذى أشرق تحت نفس النجم ، حتى لتلوح أنها قد ولدت لعمل شىء موحد رغم اختلافها فى الذوق ، وفى طبيعة الاستعداد . ولنضرب لذلك مثلا بتلك الجماعة الصغيرة التى تكونت من « بوالو » و« راسين » و « لافونتين » و «موليير » حوالى سنة ١٦٦٤ ، فقد كونت «وسطا» بأدق معانى اللفظ عند مستهل العصر الذهبى (عصر لويس الرابع عشر) . لقد كانوا جميعا رجال عبقرية» .

« هذا ... ولا يجوز أن نغفل أية وسيلة لمعرفة « الرجل » أعنى

معرفة شيء آخر غير « الروح المجردة » . وما دمنا لم نلق على أنفسنا عدة اسئلة عن الكاتب الذى نريد دراسته ، وما دمنا لم نعثر على إجابة عن هذه الأمثلة ، ولو همسا بيننا وبين أنفسنا — فإننا لن نستطيع أن نجزم بأننا قد عرفناه معرفة كاملة — وذلك حتى ولو كانت تلك الأسئلة أبعد ما تكون عن طبيعة كتاباته ، كأن نتساءل عن رأيه فى الدين ، وكيفية تأثره بمناظر الطبيعة ، ورد الفعل الذى تحدثه النساء أو يحدثه المال نفسه ، وهل هو غنى أم فقير ؟ وما نوع حياته ؟ وكيف يقضى سحابة يومه ؟ .. الخ . وأخيرا ، ما هو موضع النقص أو الضعف فيه ؟ .. مادام لكل إنسان موضع ضعف أو نقص ، وكل هذه الأسئلة لا يعتبر واحد منها نافلة عندما نريد أن نحكم على مؤلف كتاب ، أو على الكتاب نفسه ، مادام هذا الكتاب ليس موسوعة فى الهندسة النظرية ، وإنما هو كتاب أدبى ، أى كتاب يضم المؤلف بين دفتيه»

« ومن الممكن — إلى حد ما — أن ندرس ذوى الملكات الأدبية فى أعقابهم الروحية ، أى تلاميذهم ، والمعجبين بهم ؛ وهذه آخر وسيلة للملاحظة السهلة المريحة » .

« وإذا كان من الصواب أن نحكم على الرجل بواسطة أصدقائه وزملائه الطبيعيين ، فانه لا يقل عن ذلك صوابا أن نحكم عليه طردا وعكسا بواسطة الأعداء الذين يثيرهم ، أو يستجلب عدواتهم دون إرادة منه ، ثم بواسطة المخالفين له والنافرين منه ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يطيقوا عليه صبرا » .

هذا هو منهج « سانت بيف » فى النقد وهو يتلخص ، فى العناية بالكاتب ودرسه قبل نقده مؤلفاته ، واعتبار شخصية المؤلف أساسا لفهم ما يكتب ونقده .

ويخيل للمؤرخ أن « سانت بيف » لم يكن ينظر الى النقد الأدبى كفرع من فروع الفن الأدبى فحسب بل كعلم إنسانى يقوم إلى جوار علم النفس وعلم الاجتماع ، ولعله لا يقل دقة وأهمية عنهما فى دراسة الإنسان فى ذاته وفهم ملكاته ، وتحليل عوامله النفسية . وقد بين «سانت بيف» نفسه أهمية هذا العلم عندما قال فى الفقرة السابقة : « إن دراسة الشخصية الكبيرة ومحاولة فهمها كسب فى ذاته يستحق أن يحرص عليه » ثم وقف عند هذا التعبير دون أن يذكر أن هذه الدراسة وهذا الفهم إنما هما وسيلة لنقد المؤلفات .

والذى يؤخذ على هذا المذهب هو احتمال نسيان الكتاب نفسه فى سبيل الكاتب . والنقد بمعناه الضيق لابد من أن ينصب على الكتاب حتى لا تختلط حدود العلوم وميادين البحث المختلفة . كما أن الإمعان فى تحليل شخصيات الكاتب وتقصيها على نحو ما كان يفعل « سانت بيف » الذى لم يترك حياة خاصة إلا هتك سترها ، ولا أحداثا مما يمس حياة الكاتب الشخصية إلا قصها ، كما فعل فى كتابته عن « فكتور هيجو » وتمزيقه لحياته الشخصية مما عرض « سانت بيف » إلى لوم معاصريه ، واتهامهم له بالبذاءة والوقاحة وعدم الحياء — كل هذا قد يسىء إلى المؤلفات ذاتها ، وقد يكون داعيا لصرف الناقد والقراء عن التسليم بما فيها من جمال ونفاذ ، فيضعف ذلك من قوة تأثير الكتاب ، كما قد يحيد بالناقد عن سلامة الحكم ، إما لاعتبارات أخلاقية وإنسانية ، وإما لاعتبارات فكرية بحتة ، من حيث إن الوقائع أو التفاصيل قد لا تسلمه مدلولها الحقيقى ، وقد تسوقه إلى إساءة الحكم أو التردى فى الخطأ .

ويضاف إلى ما سبق أن « سانت بيف » قد كان لسوء الحظ —

رغم قوة عقله – ممن يتأثرون بما يلقى كبار الأحياء على معاصريهم من ظلال ، حتى لقد اتهم غير مرة بالتحامل ، وبخاصة لأنه هو نفسه حاول الأدب نثرا وشعرا قبل أن ينتهى الى النقد الذى كرس له حياته ، ولكنه لم يصب نجاحًا كبيرًا ، وذلك بينما نجح كبار معاصريه كـ « هيجو » و« لامارتين » ، و « دى موسيه » و« فينى » وغيرهم ، وتلك آفة ، وإن يكن من الشاق أن ينجو منها البشر – إلا أنها آفة فاسدة مفسدة – وهى أول ما يجب أن يحاربه الناقد فى نفسه .

وها هى فقرة يتحدث فيها « سانت بيف » نفسه عن « المجد الأدبى » : «يا لغرابة المجد ... كم فى معركة الزمن الجارحة من الشعراء القدامى الذين هووا إلى القاع فى غير رجعة ، لم يخلفوا غير أسماء لا يحركها غير العلماء المنقبين .

« إن العصور القديمة كما نتصورها فى جهد ، وبعد ما نزل بنا من خسائر ، لا يكمن إلا أن تكون عصورا تقريبية ، فأفحم القصور ، وأثمنها أثاثا قد نهبت أو دمرتها نيران البرابرة ، عندما دخلناها بعد قرون أقمنا فيها ما وجدناه منتثرا فوق أرضها من تماثيل مهشمة ، وحنونا على الأنقاض التى استطعنا تعرف الكل الذى انتزعت منه ، وحاولنا الاستفادة منها ، وأعدنا تأثيث القصر بعين الخيال ، رغم فجوات النقص البادية . وحيث كانت تنهض عدة تماثيل فى صالة واحدة مشرقة ، لم يعد إلى النهوض غير تمثال واحد ، ولكننا وضعناه فى منتصف تلك الصالة ، لعله ينسينا ما اختفى ، ولعل فى هذا جمالا ، ولعل فيه بساطة تعوض الاصطناع ، ولكن ... من يستطيع مع ذلك أن يقول : إن هذا هو القصر كما كان » .

وتصور « سانت بيف » بعد ذلك ، أنه قد رأى — فى غفوة يقظة بعد ساعة قراءة — أشباح الكتاب القدامى ، الذين ابتلعهم النسيان ، ثم قال : « أؤكد لكم أنه كان منظرا محزنا ، ذلك الذى تتابعت فيه أشباح كانت يوما شهيرة ، بل أشباح كانت توزع هى نفسها المجد والخلود فى عصور مستنيرة مزدهرة — نعم — ... كان منظرا محزنا أن نراهم اليوم ، وقد سقطت عن رؤوسهم تيجان الضوء ، وفقدوا ملكة اللفظ المنغم ، وهم يحاولون عبثا ، وبأنفاس هزيلة ، أن ينطقوا بإسمهم ، لعل من يمر بهم يحتفظ بهذا الاسم ، ولعله يردده ، وجنون عظمتهم يلوح أكثر مرارة ، وأشد استعصاء على العلاج ، كلما ذكرنا أن هذا الجنون قد أشبع فى حينه ، وأنه لم يكن دائما جنونا . ولقد تقدم نفر منهم كان يلوح أقل صبرا ، وأحلك يأسا من الآخرين ، حتى انتهى إلى أمواج النسيان المتلاطمة بين ضفتى « الاستكس » (نهر النسيان فى العالم الآخر عند اليونان القدماء) وهم يمدون أذرعهم نحو زورق ، أخذ فى الابتعاد حاملا عددا من الأوجه الثابتة الهادئة تحت الضوء ، وكأن هؤلاء المتخلفين يشهدون الآلهة والبشر على ظلم صارخ لم يعد يستشعره سواهم . ولقد تساءلت وأنا مستمر فى حلم يقظتى ، وبعد أن أخذت أفكر فى عصورنا المطمئنة الواثقة من نفسها — تساءلت : هل ابتعدت عنا مثل تلك الكوارث ؟ وعندما تتراخى السنون — هلا يمكن أن تحدث الثورات الضرورية ، الأخلاق والأذواق ، فضلا عن الاحتمالات الأخرى الأكثر سوءا — ظواهر فى الآداب الحديثة أكثر شبها بما حدث فى الآداب القديمة بما نتصور ؟ » .

« وأخذت أفكارى تظلم شيئا فشيئا ، وتخيلت نفسى فى الممشاة

العليا بالمكتبة الملكية ، وقد لاحت لى تلك الممشاة ممتدة إلى ما لا نهاية ، والكتب تتقاطر من كافة النواحى ، وقد أثقلت الرفوف ، وتساقطت على الأرض التى أوشكت أن تتقوس من حملها ، وأخذت أحس كأننى أحمل فوق صدرى كل هذا العبء من المعرفة ، وأخذت أنوء به ، فصحت كمن يهذى : الكل باطل ، وإنه لوهم أن يتصور الكتاب أنهم فى مأمن . وأن الطباعة تنقذهم . نعم ، قد يحدث ذلك لقرنين أو لثلاثة قرون ، ثم ينتهى كل شىء . وكل كتاب يعاد طبعه ، يتسرب اليه من الخطأ ما يغير من الفكرة والإحساس ، حتى يأتى يوم لا يعاد فيه طبعه على الإطلاق وعندئذ تتولى أمره الديدان القارضة ، وكأنه أسمال بالية فتأتى عليه طال بها الزمن أو قصر وحتى لو لم تحدث فيضانات ولا حرائق ، فإن هذه الكتب من الممكن أن تفنى بالجفاف أو الرطوبة» .

« ووصلت الى قمة الحلم ، فاستيقظت وأنا أصيح ، وكان النهار قد بزغ ، ولاح لى الأفق هادئا ، ووجدت على مائدتى نسخة من « هوميروس » مفتوحة ، حيث كنت أقرأ فى اليوم السابق ، قبل أن أتناول « افريون » (عالم لغوى يونانى) ، فأعاد ذلك إلى نفسى شيئا من الهدوء ، إذ ذكرنى أن هناك قضاء وقدرا ، حتى فى أكبر المصادفات الأدبية ، ثم استمر تفكيرى يسبح عندما فتحت النافذة ، حيث أخذت نسمات الصباح الندية تهب ، وقلت : لابد أن الذوق السليم لا يزال حيا فى مستقبل الأيام ، لقد انقضت عصور البرابرة ، وإذا كانت المطبعة تكدس المطبوعات يوما بعد يوم ، فإن شيئا مما تطبعه لن يضيع ، وأسوأ ما يمكن أن يحدث ، هو أن نصبح جميعا خالدين ، بدلا من أن نخشى ضياع بعض الممتازين ، سنحيا جميعا

مع نصيب من ضوء الشمس ، وفى شبه مساواة ، سواء كنا جديرين بذلك أم لم نكن . ترى .. هل اطمأنت نفوسكم ؟ » .

ومن هذا النص يتضح الى أى حد كان « سانت بيف » مهموما بفكرة الخلود والفناء ، مما يدل على حساسية خاصة ، لم يكن بد من أن تلازمه ، عندما كان يعرض لمعاصريه ، وبالأخص كبارهم الذين أصابوا النجاح .

بعد « سانت بيف »

والآن لكى نفهم ماذا انتهى اليه النقد بعد « سانت بيف » — بل وفى عصره — لا نرى بدا من أن نعود فنوضح كيف ظهر « سانت بيف » ومذهبه فى سياق حركة النقد بوجه عام ، وعلى أى نحو يعتبر ظهوره إلى حد بعيد فاصلا بين عهدين كبيرين فى هذه الحركة .

والواقع أن النقد قد ظل — بوجه عام — حتى عصر « سانت بيف » نقدا حكميا ، ينصب على تقدير القيمة الفنية للكتاب أو المسرحية موضوع النقد ، وكان ينهض به عادة الكتاب المؤلفون كنشاط محاذ لنشاط الخلق الأدبى ، ولذلك لم يكن يمس حياة المؤلفين ، ولا الرابطة بين تلك الحياة وبين ما يؤلفون ، بل يتناول الكتاب أو المسرحية المنقودة فى ذاتهما كشىء مجرد عن كافة الملابسات الزمنية ، وذلك إلى أن جاء عصر « سانت بيف » (القرن التاسع عشر) ، فأخذ يظهر نوع آخر من النقد ، يقوم به نقاد متخصصون ، وهو النقد التفسيرى ، والذى يعنى بطريقة خلق الأثر الأدبى ، وكيفية تكوينه ، وارتباطه بحياة مؤلفه .

وقد أدى إلى ظهور هذا التطور قيام معارك أدبية ، زعزعت وجود قواعد عامة تنطبق على النتاج الأدبى كله ، وذلك مثل المعركة التى قامت فى القرنين السابع عشر والثامن عشر بفرنسا بين أنصار القديم وأنصار الحديث ، ثم المعركة التى قامت فى أوائل القرن التاسع عشر حول المذهب الرومانتيكى ، والمفاضلة بينه وبين المذهب الكلاسيكى .

ولو أننا أضفنا إلى هذه المعارك حركة المبادلات الأدبية بين الآداب المختلفة ، وغزو النتاج الأجنبى للآداب القومية ، بما يستتبع ذلك من نشر أصول متباينة ، استنتجت من كل نوع من هذه الآداب — لو أننا أضفنا هذه الحقيقة التاريخية إلى ما سبقت الإشارة اليه من معارك — لاستطعنا أن نفهم كيف تزعزع النقد الحكمى ، الذى كان يظن أنه قائم على أصول ثابتة لا تتغير ، ولا يمكن أن يحل محلها غيرها .

وعندما اختلطت الأصول وتنوعت على هذا النحو ، أخذ النقاد ينصرفون الى النقد التفسيرى ، وهو الذى يحرص على الشرح والإيضاح ، والمساعدة على الفهم ، أكثر من حرصه على الحكم وتحديد القيم ، وكان عميد هذا النقد — كما أوضحنا — « سانت بيف » الذى ابتدأ حياته نصيرا للرومانتيكية ، ثم انتهى الأمر بانفصاله عنها ، وتنكره لرجالها . وإذا كان نقده قد سمى بالنقد التاريخى فمن الواجب أن نفهمه على أنه هو النقد التفسيرى .

وإذا كان النقد الحكمى قد ظل له أنصاره ، فانه قد أخذ ينحرف إلى نواح غير الناحية الأدبية الفنية البحتة ، وبخاصة بعد أن مزجت الرومانتيكية بين القيم الفنية والقيم الأخلاقية . ولعل أصدق مثل لذلك اتجاه الناقد المعروف « سان مارك جيراردان » الذى كتب الكثير ضد الرومانتيكية ، موجها سهام نقده بنوع خاص إلى ما يسميه هذا المذهب بمرض العصر . فهو فى هذا الهجوم رجل أخلاق أكثر منه رجل فن وأدب ، إذ يأخذ على الرومانتيكيين إسرافهم فى عرض أنفسهم على الناس ، وشدة تشاؤمهم ، وكثرة نحيبهم ، وتغنيهم

بالعدم والفناء والأطلال والانتحار ، وتبرمهم بالحياة ، وما إلى ذلك من المعانى التى تنطوى تحت « مرض العصر » .

وإذا كان هناك من النقاد من ظل فى فرنسا مؤمنا بالنقد الحكمى فهؤلاء لم يكونوا غير بقية من المتعصبين للأدب الكلاسيكى ، وعى رأسهم « نيزار » الناقد الكبير ، مؤلف كتاب « تاريخ الأدب الفرنسى » فى أربعة أجزاء ، وها هى خاتمة كتابه توضح رأيه ، إذ نراه يستعرض مناهج النقد عند كبار المعاصرين له ، وهم « فيلمان » و« سانت بيف » ، و« سان مارك جيراردان » ، ثم ينتهى إلى تحديد منهجه هو ، فيقول : « إننى لأشعر بشىء من الحرج عندما أحاول تعريف النوع الرابع من النقد ، وهو نقد يقرب من أن يكون كتابا نظريا يحوى أصولا تنظم لذات الروح ، وتحرر المؤلفات من استبداد ما يسمونه « ذوق كل إنسان » . إنه نقد يطمع فى أن يكون علما دقيقا ، أشد حرصا على قيادة الروح منه على إدخال السرور عليها إنه يضع لنفسه عن الروح البشرية ، وعن العبقرية الفرنسية ، وعن اللغة الفرنسية — ثلاثة مثل عليا ، ثم يضع كل كاتب وكل كتاب إزاء هذا الثالوث المثالى ، ويميز ما يقربه منها فيحكم عليه بالجودة ، وما يبعده عنها فيحكم له بالرداءة . وإذا كان هذا النقد من السمو بحيث لا يسىء فى شىء إلى الروح الإنسانية التى يدرسها فى وحدتها الضخمة ، ولا إلى العبقرية الفرنسية التى يسعى إلى أن يظهرها دائما متشابة لنفسها ، ولا إلى اللغة التى يحرص على أن يجنبها نزوات البدعة — إذا كان هذا شأنه ، فمن الواجب أن نعترف من وجهة أخرى أنه يحرم نفسه من الرشاقة الى تضفيها على أنواع النقد الأخرى

ما تنمتع به من تنوع وحرية ومزج بين التاريخ والأدب ، وتخطيط اللوحات الكبيرة ، والشخصيات النابغة ، والمقارنات بالآداب [illegible]

« ولقد ، تكون لدى دوافع خاصة لعم احتقار هذا النوع من النقد ، كما أن لدى دوافع أكثر لكى أؤكد أنه صعب ومحفوف بالمخاطر » .

ومع ذلك فإن تشبث « نيزار » بالنقد الحكمى ودفاعه عنه لم يوقف سير الزمن ، ولاتطور الأفكار ، ذلك أن التطور الذى أخذت الحركة الفكرية تمهد له منذ أوائل القرن التاسع عشر — حينما رأينا الكتاب أنفسهم يغيرون من مقاييسهم ، بل ويستوحون مصادر جديدة للأدب كالدين المسيحى ، والآداب الأجنبية ، على نحو ماترى عند « مدام دى ستايل » و « شاتو بريان » .. الخ . كان مدعاة إلى تحديد العلاقات بين المؤلفات والوسط الزمنى والمكانى الذى تمت اليه بصلة ، وبذلك لم يعد يحكم على المؤلفات الأدبية فى ذاتها من حيث جودتها الفنية أو عدمها، بل من حيث إنها تعبير عن نوع من الحضارة، أو مرآة لهيئة اجتماعية . ولقد كان رائد هذا الاتجاه الذى يمكن أن يسمى بالاتجاه نحو النقد التاريخى والنقد المقارن « آبيل فرنسوا فيلمان » . (١٧٩٠ — ١٨٦٧) الذى نال جائزة المجمع الفرنسى ثلاث مرات عن البلاغة ، ثم أصبح سكرتيرا دائما لهذا المجمع سنة ١٨٣٤ ثم خلف « جيزو » فى كرسى التاريخ الحديث بالسوربون ، ثم أستاذا للبلاغة الفرنسية ، وأخيرا نائبا فشيخا فوزيرا فى عهد « لويس فيليب » ، وقد ترك كتابا ضخما فى تاريخ الأدب الفرنسى فى ستة أجزاء كما ترك عدة كتب أخرى من بينها كتاب عن « مونتسكيو » وكتاب بعنوان « مزايا ومضار النقد » .

لقد كان « فيلمان » كـ « مدام دى ستايل » يؤمن بأن هناك علاقة وثيقة بين الأدب والحضارة ، فوجه اهتمامه إلى إيضاح التأثرات التى يطبعها الوسط فى الكتاب ، ثم التأثرات التى يطبعها الكتاب فى الوسط ، كما أخذ يوضح المبادلات التى تمت أو أخذت تحدث بين الأدب الفرنسى والآداب الأجنبية .

وجاء « سانت بيف » فسار على منهج « فيلمان » ، وبلغ به حد الكمال ، إذ أضاف اليه فكرة كبيرة ، هى التى عبر عنها - كما سبق القول - بجملته المشهورة « الكتاب تعبير عن مزاج فردى » .

وكثر النقاد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين فى فرنسا وتنوعت دراساتهم ، وكانت المدرسة الرومانتيكية قد استكملت إنتاجها واتسع المجال للمقارنة بينها وبين المدرسة الكلاسيكية ، حتى لقد كتب الناقد « إميل دى شانيل » (١٨٢٧ - ١٩٠٤) كتابا ضخما من خمسة أجزاء عن « رومانتيكية الكلاسيكيين » كما كتب المؤلفون فيما بعد عن كلاسيكية الرومانتيكيين .

وبرزت من أسماء النقاد فى هذه الفترة أربعة أسماء كبيرة هى أسماء : « فرنسيس سارسى » « فرديناند برونتيير » و « جيل ليمتر » و« اميل فاجيه » .

فرنسيس سارسى
١٨٢٧ – ١٨٩٩

أما « فرنسيس سارسى » فقد تخصص طول حياته فى النقد المسرحى وذلك بكتابة سلسلة طويلة من المقالات فى جريدة « الطان » ابتداء من ١٨٦٧ ، وإلقاء سلسلة من المحاضرات فى مسرح الأوديون ، وقد جمعت تلك المقالات والمحاضرات فى عدة مجلدات منها :

(١) أربعون عاما فى المسرح .
(٢) المسرح .
(٣) الممثلون والممثلات .
(٤) كيف أصبحت محاضرا .

هذا إلى جوار عدة مجلدات أخرى عن تاريخ حياته وذكرياته منها « ذكريات الشباب » و « ذكريات النضوج » .

وكان « فرنسيس سارسى » واسع الإحاطه بكل ما يتعلق بالمسرح وبالأدب المسرحى ، وكان فى اتساع معرفته مادفعه إلى التعصب للأصول الفنية فى المسرح والمسرحية ، وهى الأصول التى استقاها من تحليله لما درس من مؤلفات ، ثم تجمد عندها ، وأصبح لايقبل خروجا على التقاليد المسرحية التى استنبط أصولها . ومع ذلك فقد كان « سارسى » يتمتع بسلامة الحكم ، وكان ينفث فى كتاباته — حتى أقساها لفظا — نوعا من المرح والنكتة التى تبلغ حد الغلظ أحيانا كثيرة .

ومعنى تمسكه بالأصول الفنية للمسرح والمسرحية هو أن نقده كان ينصب على بناء المسرحية ناظرا إليها كأى بناء فنى فى ذاته ، إذا انثلم منه ركن انهار البناء كله ، وأصبح الحوار والتحليل النفسى والأسلوب والفكرة ، وكل ما يمكن أن يعوض هذا الثلم — مجهودا ضائعا . والبناء الفنى للمسرحية هو الكيفية التى يصور بها المؤلف وقائع القصة ويربط بينها ، حيث يقيم بين كل جزء والآخر علاقة تستند إلى أصل عقلى أو شعورى كأن تكون سببا لما بعدها أو تحريكا شعوريا له . ومن هنا كان اهتمامه العظيم بعنصر التشويق فى الرواية وحجب المجهول عن القراء والمشاهدين ، وإلحاحه فى ألا تكون الوقائع المتلاحقة مما يسهل توقعه أو استنتاجه حتى لا تنعدم اليقظة عند المشاهدين ولا تنمحى المفاجأة ، وكل ذلك مع إبقاء المفاجآت فى حدود ما يخضع للعقل فيستسيغه عند الكشف عن سره ، فهو وإن لم يخطر لبداهة الاستنتاج إلا أنه مما يقبله الاستنتاج أو يؤمن عليه .

وهذا النوع من النقد عظيم الفائدة للمؤلفين ، ولذلك يكثر كتاب المسرح من قراءة « فرنسيس سارسى » لأن الناحية التى علق عليها الأهمية الأولى هى فى الواقع أشق جانب فى التأليف المسرحى والقصصى أيضا .

فرديناند برونتيير
١٨٤٩ - ١٩٠٦

لم يكن « برونتيير » مقصور الاطلاع على الأدب بل كان أستاذا ذا ثقافة عامة لاحدود لها ، فإلى جانب الأدب كان دائم القراءة للعلوم الفلسفية والاجتماعية المختلفة ، ولذلك لم يتناول الأدب بالنقد كأديب فحسب ، بل كمفكر وفيلسوف أيضا ، ومن هنا انصرف اهتمامه فيما ينقد الى القيم المعنوية والاجتماعية . أى إلى محصول المؤلفات الفكرى والعاطفى ، ولم يستسلم فى يوم ما إلى عناصر الإثارة فى ذاتها ، ولذلك جاء نقده موضوعيا تقريريا . ولقد عاد فأخذ بنظرية « تين » وتمسك منها بعنصر الزمان ، وقصد من هذا العنصر إلى الكشف عن تأثر اللاحق بالسابق ، وتسلسل المؤلفات تسلسلا روحيا . وأسلمه هذا الاتجاه إلى نظريات « دارون » و « سبنسر » التى طبقها على الأدب ، فرأى فى ضروب الأدب المختلفة مايشبه الأنواع فى الحيوان والنبات ، ورأى فى تسلسلها مايشبه التطور بالمعنى العلمى .

لقد طبق هذه النظرية بنوع خاص على ثلاثة ضروب من الأدب ، هى المسرح والشعر الغنائى والنقد الأدبى ، فكتب فى سنة ١٨٩٠ « تطور النقد » وفى سنة ١٨٩٢ « عصور المسرح الفرنسى » وفى سنة ١٨٩٤ « تطور الشعر الغنائى فى القرن التاسع عشر » فى مجلدين ، وذلك إلى جوار عدة مجلدات فى تاريخ الأدب وفى النقد ، ومنها « تاريخ الآداب الفرنسية » فى خمسة أجزاء وكتاب عن

« هونوريه دى بلزاك » وكتاب « دراسات عن القرن الثامن عشر » « نشر بعد وفاته ١٩١١ ، وكتاب عن الخطيب الدينى « بوسويه » ، وكتاب عن « القصة الطبيعية » وعدة مجلدات تحوى مقالات .

نظرية برونتيير فى تطور الأدب :

عرف « برونتيير » نظريته عن تطور الأدب فى المحاضرة الافتتاحية لدروسه التى ألقاها بالسربون وجمعها فى كتابه المسمى « تطور الشعر الغنائى فى فرنسا أثناء القرن التاسع عشر » فقال :

« إن نظرية التطور فى الأدب لاترمى إلى بعث الماضى ، وإنما ترمى إلى فهمه واستنباط قانونه ، انها لاتطمح إلى أن تقول كل شىء ، بل تكتفى بالضرورى . إنها لاتقص بل تفسر. هدفها على وجه التحديد ، هو أن توضح تسلسل مئات العوامل العميقة الخفية التى تزدهر فى نتائج متعارضة متداخلة خلال التاريخ ، ورد فعل كل تلك العوامل بعضها على بعض . أنها توضح كيف تولد الأنواع الأدبية ، وماهى عوامل الزمان والبيئة التى أشرفت على ميلادها ، وكيف تتميز تلك الأنواع وتتباين ، ثم كيف تنمو وتتطور كما يتطور الكائن الحى ، وكيف تأخذ صورة عضوية بأن تنحى كل ما يضربها ، وعلى العكس تهضم وتتمثل كل ما يخدمها ويغلبها ويعينها على النمو ، ثم كيف تموت ، وما هى عوامل الفقر والانحلال التى تصيبها ، وكيف يؤدى التطور الى ميلاد نوع جديد يجمع عناصره من بقايا نوع سابق . هدا هو منهج الدراسة على أساس نظرية التطور ، وذلك هو هدفها» .

« فبرونتيير » يؤمن بنظرية « لامارك » (التحول) ونظرية « دارون » (التطور).وكما فعل « سبنسر » فى نقل قوانين التطور

من مجال العضويات إلى مجال المعنويات ، فطبقها على الأخلاق والاجتماع وعلم النفس ، جاء (برونتيير) فأنفق حياته فى تطبيقها على الأدب .

ونستطيع أن نضرب لما فعله « برونتيير » مثلا بما كتبه عن تطور الوعظ الدينى الذى كان يلقيه من منابر الكنائس كبار الوعاظ أمثال « بوسويه » و « بوردالو » فى القرن السابع عشر ، وتحوله فى القرن التاسع عشر إلى شعر غنائى ، هو الشعر الرومانتيكى ، وذلك على نحو مايتطور الكائن العضوى إلى كائن آخر .

ولقد بنى « برونتيير » قوله هذا على ملاحظه من وحدة الموضوعات بين ذلك الوعظ وهذا الشعر مع اختلاف فى الصيغ الخارجية ، وأحيانا فى أطراف التعارض . وهذه الموضوعات هى عظمة الإنسان وحقارته ، تبعا لما فيه من عناصر إلهية وإنسانية كما يقول الدين المسيحى ، وتبعا لما يبدو من ضآلة شأنه وتعرضه للفناء ، إذا قورن بالطبيعة الخارجية وما فيها من جلال وخلود على نحو ما قال الرومانتيكيون ، وبخاصة « الفريد دى فينى » فى قصيدته الخالدة « بيت الراعى » ثم المشاعر الروحية العديدة مثل الشكوى من الحياة ، والتبرم بالشقاء ، وتحديق البصر فى الفناء الذى يتربص بنا ، وما إلى ذلك من المشاعر التى وجد الوعظ الدينى لها معينا ذاخرا فى « العهد القديم » وبخاصة فى « مزامير داود » و « سفر أيوب » و « سفر الجامعة » .

وإنه وإن تكن وحدة الموضوعات ، مع تغير الصيغ فى وعظ القرن السابع عشر والشعر الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر ، حقيقة يمكن

التسليم بها — إلا أن مازعمه « برونتيير » من تحول هذا إلى ذاك فيه تعسف بالغ ، بل وغفلة عن مصادر الظواهر الأدبية ، فالوعظ قد استقى من كتب الدين — كما قلنا — وقصد إلى ذلك قصدا ، وأما الشعر الرومانتيكى فقد كان وليد أحداث تاريخية بعينها إذ نراه يظهر فى أعقاب الثورة الفرنسية وانتهاء مجد « نابليون » بتلك الكارثة التى لم تنزل به وحده ، بل نزلت بفرنسا كلها ، وأحست بوقعها الشبيبة الفرنسية الناهضة ... يتضح كل ذلك فى شعرها المتبرم الحزين .

ومن هذا المثل ونقدنا له ، نستطيع أن ندرك معنى المذهب كله ، ثم مايؤخذ عليه من تعسف .

وفى الحق إن محاولة اقحام النظريات العلمية على الأدب ، أو محاولة إخضاع الأدب لهذه النظريات ، لايمكن أن يفيد الأدب بشىء جدى ، ولعله يفسده ، إذ لابد أن ينتهى الأمر عندئذ بإهمال الكثير من حقائقه وتفاصيله التى تتعارض مع هذه النظريات العلمية ، أو لاتنضوى تحتها ، وذلك فضلا عن الضغط على الحقائق والتفصيلات الأخرى ، والتعسف فى توجيهها وتفسيرها ، واستنباط معانيها ودلالاتها .

هذا هو منهج « برونتيير » فى النقد ، وقد استخدم فى تنفيذه ثقافة واسعة ، وقدرة فذة على التركيب ، وروحا مقاتلة ، ولسانا خطيبا .

والعيوب العامة التى تؤخذ على هذا الناقد الكبير هى عيوب ملكاته ، فاتساع الثقافة يدفعها إلى الإقحام حيث لاينبغى ، والتركيب قد لاتتوفر لعناصره الصلابة اللازمة لسلامة البناء ، وروح المقاتلة قد تسوق الى الاسراف ، وسهولة اللفظ قد تقتل المعنى .

جيل ليمتر
١٨٥٣ - ١٩١٤

« جيل ليمتر » زعيم النقد التأثرى فى العصر الحديث ، كان شاعرا وكان كاتب قصص ومسرحيات ، كما كان ناقدا ، وقد استخدم فى كل ماكتب حساسية مرهفة ورشاقة مرنة ، ولم يكن يعنيه فى النقد نثر المعرفة أو استنباط الفكرة ، بل مجرد الإفصاح عن المشاعر التى يثيرها فى نفسه قراءة ماينقد ، وقد ركز منهجة فى النقد عنوان مؤلفاته وهى « تأثرات مسرحية » ، وهى مجموعة مقالات جمعها فى عشر مجلدات ، تضاف إلى كتبه العديدة فى النقد ، ومن بينها :

١ - الكوميديا بعد موليير .
٢ - كورنى وفن الشعر لأرسطو .
٣ - « المعاصرون » فى سبعة أجزاء .
٤ - جان جاك روسو .
٥ - جان راسين .
٦ - فنلون .
٧ - شاتوبريان . ثم عدة أبحاث نظرية فى النقد منها « آراء يجب أن تنشر » و « أربع خطط » و « نظريات وتأثرات » و « خطاب إلى صديقى » .

منهجه : وقد عرف « ليمتر » فى مقال له عن « أناتول فرانس » منشور فى الجزء الثانى من كتابه « المعاصرون » - منهج النقد التأثرى

فقال : « كيف يمكن أن يصبح النقد الأدبى مذهبا ؟ إن المؤلفات تتقاطر أمام مرآتنا الروحية ، ولكنه لما كان القطار مديدا فإن المرآة تتغير ، وعندما يحدث أن يعود نفس المؤلف للمرور أمام المرآة فانه لايعكس نفس الصورة .

« لبعض النفوس من القدرة ومن الثقة ماتستطيع معه أن تصوغ سلسلة طويلة من الأحكام ، وأن تستند فيها إلى مبادىء ثابتة لاتتغير

هذه النفوس بطبيعتها أو بإرادتها مرايا أقل تغييرا من الأحرى أو بعبارة ثانية أقل ابتكارا ومن ثم تنعكس فيها دائما نفس المؤلفات على نفس النحو ، ومع ذلك فإنه من السهل أن نتبين أن المذاهب ليس فيها ما يمليها على العقول ، وهى لا يمكن أن تكون فى الحقيقة إلا مفاضلات شخصية متحجرة . أننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسنا ما نحب ، وهذا كل مافى الأمر ، (وأنا لا أتحدث هنا عن أولئك الذين يعتقدون أنهم يحبون ما قيل لهم انه حسن) وذلك مع فارق واحد هو أن البعض يحبون دائما نفس الأشياء ، ويرون أنها جديرة بالحب من كافة الناس ، وأما الآخرون فإن محبتهم أكثر تغيرا ، وهم يوطنون النفس على ذلك معترفين بقصورهم .

« ومع ذلك فالنقد مذهبيا كان أم لم يكن ، ومهما تكن أهدافه ، لايصل قط إلى أن يحدد الأثر الذى يتلقاه فى نفوسنا فى وقت ما — هذا الكتاب أو ذاك . وقد دون فيه المؤلف نفسه الأثر الذى تلقاه هو الآخر من العالم الخارجى فى وقت ما » .

ولقد عارض « برونتيير » عبارة « جيل لمتر » السابقة التى يقول فيها : « إننا نرى حسنا مانحب » بقوله فى كتابه « تطور الشعر الغنائى

فى القرن التاسع عشر » (جزء ١ ص ٢٤ ، ٢٥) « أما عن معاصرينا الذى سنتحدث عنهم فسوف ترون أيها السادة أن ذوقى الشخصى لن يكون له أى دخل فى أحكامى ، بل غالبا مايحدث أن أتناول من بين الأحياء أو الموتى ، وذلك ماأريد أن أعترف لكم به مرة واحدة وأؤكده حتى لاأضطر إلى تجديد هذا الاعتراف - يحدث أن أتناول بالثناء المطلق من لاأحبهم ، وأن أتناول على العكس من ذلك بالنقد الشديد أولئك الذين أجد عندهم لذتى الخاصة » .

من هذه النصوص يتضح أن « جيل ليمتر » من كبار المتحمسين للنقد التأثرى وقد برر هذا النقد بحقيقتين كبيرتين :

(أ) حقيقة نفسية إنسانية : وهى تغير مرآة النفس بالسن وبملابسات الحياة الأخرى المختلفة ، وبهذا التغير لابد أن تتغير الصورة التى تنعكس فى هذه المرآة عن كل مؤلف أدبى . ومن هنا لايفهم « جيل ليمتر » كيف يمكن بالرغم من ذلك أن نحكم أحكاما ثابتة على المؤلفات الأدبية ، وهو بذلك لايسلم بالنقد المذهبى ، مادام النقد كما يقول ليس إلا التعبير عن الأثر الذى ينطبع فى النفس من الكتاب أو الرواية أو المسرحية ، كما أن الكتاب أو الرواية أو المسرحية هى ذاتها ليست إلا التعبير عن الأثر الذى ينطبع فى نفس المؤلف من الحياة وتجاربه فيها .

(ب) حقيقة موضوعية تاريخية : وهى أن مبادىء النقد المذهبى ذاتها لم تنشأ تاريخيا كمبادىء ، وإنما كانت فى الأصل تأثرات فردية عبر عنها بقوله « مفاضلات » ثم عممت هذه المبادىء أو كما يقول هو « تحجرت وأصبحت أصولا » ، وإذاً فالنقد المذهبى نفسه هو فى رأى « جيل ليمتر » نقد تأثرى .

والحجتان على وجاهتهما الظاهرة لاتخلوان من إسراف يجب إيضاحه ، حتى لايصبح النقد فوضى ويفتح الباب لأنواع من الغرور البشرى الذى لايطاق .

فالحجة الأولى تنكر كل ماهو ثابت فى النفس البشرية ، ولو صحت لأصبحت تلك النفس رمالا تذروها الرياح . فالإحساسات نفسها إذا لم ترسب أفكارا — تخرج عن مجال الحياة ، وتصبح إما جنونا لايشارك صاحبها فيها أحد ، وإما مجرد انفجارات عاطفية لايستطيع الغير التسليم بها ، ولذلك فالإجماع منعقد على أن الذوق الذى يمكن أن يصدر أحكاما يجب أن يكون — فوق تثقيفه الذاتى — قادرا على أن يدعم هذا الذوق بنظرات العقل ، ويؤيده — إن لم يكن بالمبادىء والنظريات العامة فببديهيات الفكر ، وأصول الفن واللغة .

والحجة الثانية فيها دور ، إذ أن الناقد الذاتى نفسه يستطيع أن يعطى لنفسه الحق فى أن يجعل من أحكامه مبادىء كما جعل سابقوه . والقول بأن المبادىء أصلها إحساسات ما هو إلا تمييز فاصل بين أشياء لايمكن الحسم فيها على هذا النحو ، فمثل تلك الإحساسات لابد أن العقل قد خالطها ولو عندما هم بصياغتها . وربما كانت الحقيقة وسطا بين الطرفين ، فالذى لاشك فيه أن الإحساس هو أول مرحلة فى النقد ، ولكن جميع مراحله لايمكن أن تجتمع فى الإحساس ، فضلا عن أن هذا الإحساس من الواجب أن يكون مثقفا مهذبا بالطبع وبإدمان القراءة ، ونعنى بالقراءة ، قراءة الآداب قبل قراءة النقاد .

إميل فاجيه

١٨٤٧ - ١٩١٦

إميل فاجيه كجيل ليمتر وأناتول فرانس من الآخذين بالنقد التأثرى . ولكنه أمس قربا بالتفكير فى نقده من السابقين وقد كان بطبعه أميل إلى إمعان النظر منه إلى الانفعال العاطفى الفنى ولهذا انصرف اهتمامه بنوع خاص إلى المؤلفات التى تحتوى أفكارا ، مكنتنا تحليلاته المختلفة لها من أن نشهد ميلاد المؤلفات فى نفوس أصحابها ، كما نشهد عمل نفسه الخاص ، نفسه الخصبة المطلعة ، عندما تحتك بما ينقد .

وقد ترك « إميل فاجيه » تراثا ضخما من المؤلفات ، منه ماهو فى النقد ، ومنه ماهو فى الفسلفة والأخلاق ، ومنه ماهو فى السياسة والاجتماع .

ولقد أوضح « فاجيه » مذهبه فى النقد فى تضاعيف كتاباته المختلفة ، ومن بينها فقرة وردت فى كتابه المسمى « فن القراءة » يميز فيها بين تاريخ الأدب والنقد الأدبى فيقول : « فلنميز بين المؤرخ الأدبى والناقد الأدبى بمعنى الكلمة : المؤرخ الأدبى يجب أن يكون موضوعيا بقدر المستطاع ، وبكل مايملك من قوة ومن الواجب أن يقتصر على الأخبار ، وليس له أن يتحدث عن الأثر الذى أحدثه فى نفسه هذا المؤلف أو ذاك ، وإنما له أن يتحدث عن الأثر الذى أحدثه فى معاصريه . إن عليه أن يوضح الروح العامة فى عصر ما تبعا لما يعرف من تاريخ ذلك العصر ، عليه أن يوضح الروح الأدبية أو

الفنية تبعا لما يعرفه من تاريخ الأدب وتاريخ الفن ، عليه أن يحدد المؤثرات التى أثرت فى الكاتب . وإنه ان يكن هذا التحديد مستحيلا ، إلا أنه مفيد ومغر بسبب تلك الاستحالة ذاتها . عليه أن يبحث عن الطريقة التى تكونت بها ملكاته معتمدا على مايصل إلى معرفته عن المؤلفات التى قرأها ومستندا إلى مجموعات رسائله ، وإلى ماكتبه عنه معاصروه . عليه أن يبحث عن الملابسات العامة والقومية والظروف العائلية والشخصية التى كتب فيها الكاتب هذا الكتاب أو ذلك ، وأن ينقب عن الأثر الذى أحدثه ذلك الكتاب فيدلنا عن من أعجبوا به ، ومن نفروا منه ، وذلك لأن مثل هذا التنقيب يعد هو أيضا من الوسائل الهامة فى تحليل الكاتب . وبالجملة فإن المؤرخ الأدبى ليس له أن يلم ولا أن يخبرنا إلا بالوقائع وبالعلاقات التى نقوم بين هذه الوقائع ، ولايجوز أن يحس القارىء بطريقة حكمه ، بل بأنه يحكم ، كما لايجوز أن يحس بأنه يحس ولابكيفية هذا الإحساس .

وأما النقد فعلى العكس من ذلك ، يبتدىء حيث ينتهى التاريخ الأدبى ، أو على الأصح يقوم على مستوى هندسى مغاير لمستوى التاريخ الأدبى ، ومايطلب من الناقد هو رأيه فى الكاتب أو فى الكتاب الذى ينقده ، سواء أكان هذا الرأى مكونا من مبادىء ، أم من انفعالات . إن ما يطلب إليه ليس خريطة للإقليم بل إحساسات عن السياحة التى قام بها فى هذا الإقليم » .

من هذه الفقرة التى يقابل فيها « فاجيه » بين تاريخ الأدب ونقد الأدب يمكن استنتاج مذهبه فى النقد ، فهو يرى أن تاريخ الأدب جزء من التاريخ العام ، والمنهج فيهما واحد من حيث الموضوعية وتنحية شخصية المؤرخ والاكتفاء بجمع المعلومات التى تنير العصر

التاريخى والعصر الأدبى الفنى ، ثم ينحدر من هذا العموم إلى الخصوص ، فيتناول الكاتب وكيفيه تكوين ملكاته بعناصر الثقافة والبيئة ، حتى لقد دعا « فاجيه » إلى أن ندخل الأثر الذى أحدثه الكاتب فى معاصريه ضمن ذلك التاريخ . وعلى العكس من ذلك النقد الأدبى فهو يبتدىء بالإلمام بالتاريخ الأدبى ومايجمع من معلومات ، ولكن على أن يتخذها الناقد سبيلا للاستفادة عند الحكم على المؤلفين والمؤلفات الأدبية .

« إميل فاجيه » - كما قلنا - يختلف عن النقاد التأثريين أمثال « ليمتر » و « أناتول فرانس » من حيث إنه لاينحي مبادىء النقد وأصول الأدب عن أحكامه ، بل يجمع بينها وبين التأثرات العاطفية .

ومحور اهتمام « اميل فاجيه » قد كان دائما أمرين هما :

١ - عملية تحليل وتفسير لطريقة تولد المؤلفات الأدبية فى نفوس الكتاب ، وهذا بحث أدخل فى علم الجمال الأدبى منه فى النقد ، ولا غرابة فى ذلك ، فقد كان « فاجيه » ذا اتجاه فلسفى ، كما كان واسع الثقافة فى كافة علوم الفكر وأبحاثه النظرية ، وربما كان هذا الجانب من نشاطه أوضح فيما كتب عن تاريخ الأدب ، أو عن بعض المؤلفين كـ « فولتير » أكثر من وضوحه فى كتبه النقدية البحتة .

٢ - وإلى جوار هذا الاتجاه ، كان « فاجيه » - كما قلنا - يتخذ من المؤلفات التى ينقدها وسيلة لاستدعاء خواطره الخاصة والتفكير بوحي مايقرأ ، هذا وقد أودع هذه الخواطر فى كتبه التى عنونها بعنوان (أثناء قراءة ..) ، وليس من السهل أن نسمى مثل هذه الكتب بكتب نقد ، لأنها أقرب إلى الخلق والتفكير الأصيل منها إلى الحكم والتقدير على ماقرأ ، ومع ذلك فهى مؤلفات عظيمة النفع لمن

يتصدى للنقد ، لأنها تعلم القراءة . وقد أجمل اميل فاجيه نفسه أصول القراءة النظرية فى كتابه المشهور المسمى « فن القراءة » . والقراءة الجيدة هي بالبداهة أول مرحلة للنقد ، وجودة القراءة سرها فى ثقافة القارىء ، فبمقدار ثقافته سيعثر عند كبار الكتاب على أضعاف مايعثر به القارىء الفقير الثقافة ، لأن كبار الكتاب يوحون عادة أكثر مما يفصحون ولا يمكن أن يتم نفع القارىء بما يقرأ إ' إذا استطاع تسقط ذلك الوحى أو الإيحاء .

ومن الواجب أن نفطن إلى أنه ليست هناك حدود فاصلة بين ماسم « إميل فاجيه » بتاريخ الأدب وماسماه بالنقد الأدبى ، كما أنه ليـ ت هناك حدود فاصلة بين العقل والإحساس وإنما هى أمور متداخـ ، وكل مايقصده هؤلاء الكتاب هو تغليب اتجاه على آخر لا لحسم والمباينة ، ففى تاريخ الأدب لايمكن أن ينحى الكاتب شخصيته ، لأن ذلك متعذر حتى فى التاريخ العام ، فكيف يكون الأمر فى الأدب القائم على الإثارة أو فى النقد الأدبى ، كما أن كل حكم لا يستند على معرفة سابقة بالعناصر التاريخية التى هيمنت على حياة المؤلف وعلى تكوين مؤلفاته لايمكن أن يكون حكما مستقيما ، باعتبار أن هذه الوقائع لابد أن تكيف الحكم .

وإذا فهمنا مذهب « فاجيه » على هذا النحو الدقيق أمكننا أن نطمئن إليه . ومؤلفات « اميل فاجيه » بوجه عام سهلة واضحة بالغة النفع لمن يريد أن يلم بثقافة فلسفية وأدبية ، وإن تكن عامة ، خالية أحيانا من الغوض والتفاصيل ، إلا أنها تشق للفكر آفاقا وتغرى بقراءة الأصول .

بعد فاجيــــه

من البداهة أن «تين» و « سانت بيف » و « برونتيير » و« فاجيه » لم يكونوا النقاد الوحيدين فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وإنما أفردناهم بالحديث لبروز أسمائهم ، وكثرة إنتاجهم ، ومع ذلك فقد ظهر إلى جوارهم عشرات من النقاد الذين احتفظ وسيحتفظ بهم التاريخ . ولعل « جوستاف لاروميه » Gustav. Iarroumet (١٨٥٢ - ١٩٠٣) من أحقهم بالذكر ، وبخاصة لأنه قد كرس قلمه لنقد المسرح . ولهذا الناقد تعريف شهير للأسلوب ، يحسن تدبره ، قال فيه : « إن الكتابة مهنة ، وإننى لأفضل أن تدرج فى قوائم المهن إلى جوار مهنة الأحذية ومهنة النجارة ، بدلا من أن تفرد وتوضع وضعا خاصا ، وذلك لأن إفرادها قد يؤدى إلى إنكارها تحت ستار شرف مدعى ، ولقد يؤدى هذا الإفراد إلى قتلها كشىء حى يجب أن يدرج بين الأحياء . ووضعها على قاعدة فى الممشاة العامة خليق بأن يوحى بفكرة التتلمذ وإعداد الآلات ، ويبعد عنها مايسمونه بالمواهب المفاجئة . إنها مهنه قاسية مثبطة » .

« الكتابة مهنة ولكن الأسلوب ليس علما ، إن الأسلوب شخصى كلون الأعين ونبرة الصوت . من الممكن أن يتعلم المرء مهنة الكتابة ، ولكنه لن يتعلم أن يكون له أسلوب . إن من الممكن أن يصبغ الأسلوب كما يصبغ الشعر ، ولكنه من الواجب عندئذ أن نستأنف نفس العملية فى كل صباح ، وألا يصرفنا عنها صارف . إن تعلم الأسلوب يبلغ من عدم جدواه أننا ننسى كل يوم ماتتعلمه عنه ،

وعندما تضعف قوة الحيوية نضعف جودة مانكتب ، والمران الذى ينمى الملكات الأخرى كثيرا مايضعف هذه الموهبة » .

« إن الكتابة على نحو ماكتب « فلوبير » و « بونكور » تعتبر تأكيدا للحياة ، وذلك لأنها تمييز لها عما عداها من الحيوات » .

« والأسلوب هو أن نتكلم لهجة خاصة وسط اللغة العامة ، لهجة فريدة لايمكن محاكاتها ، ومع ذلك فهى لغة الجميع ولغة فرد واحد » .

النقد المعاصر

فى أوربا الآن ثلاثة أنواع من النقد والناقدين :

١ – النقد الصحفى (فى الصحف والمجلات) .

٢ – النقد الجامعى كنقد « لانسون » و « بديبه » و « هازار و « ستروسكى » و « مورنيه » من أساتذة الجامعة .

٣ – نقد رجال الأدب (رجال الأدب أنفسهم هم النقاد) مثل : أناتول فرانس – وبول بورجيه – وأندريه جيد – وجور دى هامل – وجيل رومان .

١ – نقد الصحف والمجالات

منه مايتناول فى فرنسا المؤلفات الفرنسية ، ومنه مايتناول المؤلفات الأجنبية ، حتى لنرى نقادا يتخصصون لكل أدب من آداب العالم كما كان يفعل « بنجمان كرمييه » الذى تخصص فى الأدب الإيطالى و « أندريه موروا » الذى تخصص فى الأدب الانجليزى ، وهم ينشرون مقالاتهم إما فى الصحف اليومية ، وإما فى المجلات الأسبوعية والشهرية مثل : «كانديد» و «ماريان» و «لافى لتيرير» (الحياة الأدبية) ومجلة «العالمين» ومجلة «الشهر» .

وأحيانا ينشرون تعريفات بالكتب الجديدة فى مجلات خاصة بذلك ، وهم عادة يجمعون مقالاتهم فى مجلدات على نحو ماكان يفعل السابقون مثل « سانت بيف » .

٢ – النقد الجامعي

يكتبه أساتذة الجامعة إما فى المجلات العلمية ، مثل مجلة المحاضرات الخاصة بالسربون أو يودعونه فى مذكرات أو كتب ، ومن هؤلاء الأساتذة من كونوا مدارس للنقد مثل « بدييه » وكان أستاذ أدب القرون الوسطى (فى الكليج دى فرانس) ، وتلميذه جوستاف لانسون » ، وتلميذ لانسون « دانيل مورنيه » وهؤلاء يمتازون بالتحقيق التاريخى ودقة المنهج والروح العلمية .

٣ – نقد رجال الأدب

ولعل هذا النقد هو خير أنواع النقد الحديثة ، لأن هؤلاء النقاد أنفسهم أدباء وشعراء ومؤلفون ، وبفضل نقدهم تتميز المذاهب والاتجاهات .

والملاحظ أن هؤلاء النقاد يجنحون فى نقدهم إلى علم الجمال الأدبى كما فعل « فاليرى » فى كتبه المسماة « متنوعات » وفى كتابه « فن الشعر » . وإن يكن من بينهم أيضا من هو شديد الشبه بالنقاد المحترفين كـ « بول بورجيه » الذى كان كاتبا معتما ثقيلا . وفى نقد كل من هؤلاء تظهر ملكاته ككاتب ، إذ يتخذ النقد نفس النغمة ونفس الروح ، فـ « أناتول فرانس » الكاتب الساحر هوالناقد الساحر ، و « بول بورجيه » المجد المنقب هو الناقد الباحث العارض آراءه على نحو مدرسى ، و « أندريه جيد » ذو العقل الخاطف والإشارة السريعة والأسلوب المهشم هو هو كاتبا وناقدا .

المذاهب الأدبية

فى العصور القديمة لم تعرف المذاهب الأدبية ، كما لم تعرف فى العصور الوسطى ، وإنما أخذت تتكون ابتداء من عصر النهضة .

ونقصد بالمذاهب الأدبية من الناحية النظرية المذاهب التى وضع أصولها الشعراء أو الكتاب أو النقاد ، وبينوا الأصول النظرية التى تقوم عليها .

لا شك أنه منذ العصور القديمة قد تباينت اتجاهات الأدباء تبعا لتباين طبائعهم الفردية ، فكان منهم الواقعى والمثالى والمتفائل والمتشائم والأخلاقى والمستهتر ، ولكنه لم توجد فى تلك العصور مدارس أدبية ، كما وجدت فيما بعد الكلاسيكية والرومانتيكية والفنية والرمزية والواقعية والطبيعية .

والذى تجب الفطنة إليه عند البحث فى نشأة المذاهب الأدبية هو أن لا نتصور أنه قد قصد إلى خلقها ، فوضع الشعراء أو الكتاب أو النقاد أصولها من العدم ودعوا إلى اعتناق تلك الأصول ، وذلك لأن الحقيقة التاريخية هى أن المذاهب الأدبية حالات نفسية عامة ولدتها حوادث التاريخ ، وملابسات الحياة فى العصور المختلفة . وجاء الشعراء والكتاب والنقاد فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولا وقواعد يتكون من مجموعها المذهب ، أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكى يتحرروا منها . وبذلك خلقوا مذهبا جديدا ، على نحو ما ثار الرومانتيكيون على الكلاسيكية . فتلك الثورة ، إنما

ولدتها حالة نفسية لعبت فيها دورا كبيرا أحداث الثورة الفرنسية ، وظهور « نابليون » ، ثم هزيمة ذلك القائد العظيم ، وما نزل بفرنسا من كوارث على أثر تلك الهزيمة ، مما ولد فى نفوس الشبيبة الناهضة مرارة وتمردا وتبرما وشكوى من الحياة ، هى ماتتميز به الرومانتيكية من ناحية المضمون ، كما تتميز بالثورة على أصول الكلاسيكية وقواعدها من ناحية الشكل .

الكلاسيكية

Classicisme

لفظ مشتق من الكلمة اللاتينية Classis ومعناها الأصلى أسطول (حربى أو بحرى أو وحدة فى هذا الأسطول ، أو مطلق وحدة) بحيث أصبحت تفيد وحدة من الطلبة يكونون فصلا ، ومن هذا المعنى الأخير أخذت الكلمة Classicisme أى الأدب المدرسى ، بمعنى أنه هو الأدب الذى أفلت من طوفان الزمن فبقى حيا وكان من الجودة بحيث أصبح وسيلة التربية فى الفصول ، فبقراءته تثقف العقول وتهذب المشاعر .

ومن هنا تتشعب معانى الكلاسيكية ، وأخص تلك المعانى اثنان :

١ - عندما يستعمل اللفظ كصفة للحكم على مؤلف أدبى فيقال إنه كتاب أو رواية كلاسيكية ، بمعنى أنه كتاب جيد يجب أن يستخدم فى تربية الناشئين .

٢ - المعنى الاصطلاحى للدلالة على نوع بذاته من الأدب ظهر فى القرن السابع عشر فى فرنسا - بنوع خاص - ولهذا الأدب خصائص ومميزات هى التى نريد أن نجلوها ونتحدث عنها .

يمتاز الأدب الكلاسيكى ، أعنى أدب القرن السابع عشر بالمميزات الآتية :

١ - أنه يستوحى الآداب اللاتينية واليونانية ويستمد منها مادته .

٢ - أنه أدب يصدر عن العقل ويحكمه ، والعقل أهم صفاته الاعتدال والوضوح .

٣ — العناية بالصياغة وتجويد الأسلوب .

٤ — خضوعه لأصول وقواعد — وقد جمع « بوالو » الناقد الفرنسى تلك الأصول والقواعد فى قصيدة تسمى فن الشعر l'art Poetique كتبها محاكاة للشاعر اللاتينى « هوراس Horace فى كتابه Ars Poetrica أى فن الشعر أيضا .

استيحاء القديم :

لقد بلغ من أهمية هذه الميزة أن لفظ الكلاسيكية نفسه يستخدم أيضا للتعبير عن دراسة الآداب اللاتينية واليونانية Classical studies أو Les etudes Classiques وسبب اللفظ فى المعنيين هو أن كتاب القرن السابع عشر كانوا يطمحون إلى أن يخلقوا أدبا جديدا يشبه الأدب اللاتينى واليونانى فى جودته وفى موضوعه على السواء .

وعندما يطلق هذا اللفظ للمعارضة مع الرومانتزم يكون المقصود بتلك المعارضة أيضا المقابلة بين مصدر الإيحاء فى الأدبين . فالمفهوم أن الأدب الكلاسيكى يستوحى الآداب اليونانية واللاتينية ، بينما الرومانتيكية تستوحى الآداب التى كتبت باللغات الرومانية[١] أعنى آداب القرون الوسطى وهى الآداب القومية التى نشأت فى فرنسا وغيرها .

الأسلوب :

والأدب الكلاسيكى إذا قورن بالرومانتيكية من حيث الأسلوب

---

(١) الفرنسية والايطالية والبرتغالية والأسبانية ولغة رومانيا والبروفنسال (جنوب فرنسا شرقى) والرومانش romanche فى سويسرا وهذه اللغات الرومانية أى الصادرة عن لغة روما القديمة وهى اللغة اللاتينية .

كان المقصود بالمقارنة أن الكلاسيكية تحترم قواعد اللغة وأصولها كما استقر عليها العرف وقنن لها النجاة .

وأما الرومانتيكية فتميل إلى التجديد ولو كان ذلك بالخروج على المواضعات اللغوية ، وذلك طبعا مع سلامة القواعد الأساسية التى لا تستقيم لغة بدونها ، فالرومانتيكية قد تخرج باللفظ مثلا عن معناه الاصطلاحى إلى معناه الاشتقاق أو العكس ، وهى قد تكسر بناء الجملة لتوليد تأثير خاص فى نفس القارىء ، أو إثارة شعور معين ، أو تصحيح موسيقى الجملة أو تنويعها .

الكلاسيكية إذن مذهب الاطراد فى التعبير بل مذهب الكمال . والاطراد حتى فى الكمال ، مضسن ، وربما كان خيرا منه فى بعض الأحيان نزوات الشيطان (شيطان الشعر أو النثر) ، أو لمحات العبقرية التى تساير الإحساس وتخرج على مايشبه العقل .

والكلاسيكية أيضا بالمقابلة مع الرومانتيكية أدب عقلى يقصد إلى الحقائق العامة إلا إلى حالات النفس الفردية ، وتنتج عن ذلك نتيجة كبيرة هى أن معظم الإنتاج الكلاسيكى فى الأدب كان مسرحا بينما الجانب الأكبر من الأدب الرومانتيكى غنائى ، وذلك لأن الأدب الغنائى هو الوعاء الذى يسكب فيه الشاعر أحاسيسه الخاصة ، بينما هو لايستطيع ذلك إلا بمقدار وبطريق غير مباشرة فى الروايات المسرحية .

ولهذا غلب على الأدب الرومانتيكى الطابع الشخصى ، حتى أصبح لهذا اللفظ فى أفواه الواقعيين اليوم معنى مرذول إلى حد ما ، هو الإسراف العاطفى والمبالغة فى عرض النفس على الغير بدون

حياء ، وذلك لأن النفس التى تنفق كل ما فيها أن تلبث أن تخلو من الأسرار وسحرها ، واذا بها مفلسة .

والأدب الكلاسيكى إذا عورض أيضا بالرومانتيكية لم يكن أدب أصول فى الأسلوب فحسب ، بل وأصول أيضا فى التأليف الفنى ، ويكفى هنا أن نرجع إلى القواعد التى تخضع لها المسرحية الكلاسيكية ، ثم نضيف أن الرومانتيكية قد ثارت على هذه القواعد كلها وحطمتها ، حتى ليمكن القول بأن الرومانتيكية كانت فى جوهرها حركة هدم للكلاسيكية .

ولقد صحب نشأة الرومانتيكية تحد ظاهر بل ومعارك يدوية ضد الكلاسيكيين وأنصارهم فى القرن التاسع عشر . وكتب الأدب تقص فى امتاع معركة «هرنانى» الشهيرة ، وقد كان على رأس الرومانتيكيين فى تلك الليلة الشهيرة بمسرح الأديون بباريس ، الكاتب المعروف تيوفيل جوتييه ، وقد ارتدى صدارا أحمر ، واصطحب معه المتحمسين للرومانيكية وبيد كل منهم جمجمة شربوا فيها النبيذ داخل المسرح تحديا للكلاسيكية ورمزا للخروج على كافة القواعد والأصول المرعية حتى ولو كانت موضوعات اجتماعبة .

والأدب الكلاسيكى كما أنه لم يكد يخلف شعرا غنائيا كثيرا ، كذلك لم يترك شعرا قصصيا يذكر ، إذ كان جله شعرا مسرحيا كما قلنا . وعلى العكس من ذلك الأدب الرومانتيكى ، فإنه وإن يكن قد أكثر من الشعر الغنائى ، إلا أنه قد طرق كافة فنون الأدب الأخرى ، ويكفى أن نذكر من أدب الملاحم « أسطورة القرون » لفيكتور هيجو ، فهى قصيدة من آلاف الأبيات يستعرض فيها حفلا من أنواع البطولة التى قام بها كبار القواد منذ « شارلمان » الى « نابليون » .

الرومانتيكية

Le Romatisme

إذا كان القرن السابع عشر قد عرف بالأدب ، فإن القرن الثامن عشر قد كان قرن الفلسفة ، وإن يكن صدره قد اشتعل بالمعركة الشهيرة التى قامت منذ القرن السابع عشر بين أنصار القديم وأنصار الحديث ، فقد كان هناك فريقان كبيران يتعصب أحدهما لآداب الإغريق واللاتين القدامى ، وعلى رأسهم الناقد « بوالو » وكان هناك فريق آخر وعلى رأسه « بيرو » Perrault يتعصب للمحدثين أمثال « راسين » و « كورنى » ، ويرى أنهم قد بزوا القدماء ، ولكن هذه المعركة لم تلبث أن تلاشت ، وغلب التيار الفلسفى على النشاط الروحى بجملته ، إذا كانت حروب « لويس الرابع عشر » الذى توفى سنة ١٧١٥ ، قد أنهكت فرنسا وتركت فيها أنواعا من البؤس الذى خلفه بذخ الملك الكبير ونفقات الحروب الطويلة ، فاشتغل ذوو القلم بعلاج المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفلسفية ، وانصرفوا عن الأدب كفن جميل يقصد لذاته ، ولهذا كان معظم كتاب هذا العصر فلاسفة أمثال « هولباخ » و « ديدرو » و« فولتير » و « روسو » و « دالامبير » و « كوندورسيه » حتى لقد اجتمع منهم جماعة سموا بجماعة دائرة المعارف ، وقد وضعوا دائرة معارف كبيرة غلب عليها حرية الفكر والتحلل من التقاليد ومن الدين ، فكانت حركتهم فى الحقيقة حركة هدم وتمهيد للثورة الفرنسية ، وذلك لأنه وإن تكن البلاد الفرنسية قد وصلت إلى حالة سيئة من البؤس ، إلا أن ذلك لم يكن كافيا ليثير الشعب ، إذ أن البؤس وحده لا يثير

الشعوب وإنما يثيرها الوعى به . وعلى بث هذا الوعى توفر الكتاب .

إلى جانب هذا التيار العقلى العام لم يكن بد من أن يظهر تيار روحى يشبع الجانب العاطفى فى النفوس . وكان « روسو » يمثل هذا التيار كما مثل « فولتير » تيار العقل ، ومن هذه الناحية يعتبر « روسو » جد المذهب الرومانتيكى أو مصدره ، وإن يكن هذا الاتجاه لم يصبح مذهبا إلا عندما وجد أمران كبيران هما :

١ - الثورة الفرنسية .

٢ - الاتصال بالآداب الألمانية والانجليزية على أثر الهجرات التى سببتها تلك الثورة . فالثورة الفرنسية قد أثارت ضمائر البشر كما أظهرت الشخصية البشرية وسط المجموع ، واعترفت للفرد بحقوقه ، ولقد كانت من القسوة والعنف بحيث تركت آلاما كما فرجت كروبا ، وكل هذا من صميم المذهب الرومانتيكى ، فهو مذهب عاطفى يتغنى بآلام الإنسان وأحيانا بمسراته ، وهو أدب شخصى يهتم بمشاعر الفرد الخاصة ويترنم بها ، وهو مذهب قليل الاحتفال بمجاراة العقل والخضوع لأحكامه . ولهذا يكثر فيه التغنى بجمال الطبيعة التى يتعزى بجمالها الناس عن آلام الحياة .

فالطبيعة عند الشاعر الرومانتيكى معبد يأوى اليه ليستجم عندما تقسوا الحياة ، وإن يكن منهم من رأى فى خلودها وفنائنا معنى جارحا . ولكم تغنى أولئك الشعراء بجلال الألم البشرى فقال « الفريد دى فينى » : « إنى أحب الألم البشرى » وقال « ألفريد دى موسية » : « المرء طفل معلمه الألم » وقال : « لاشىء يسموبنا إلى العظمة كما يسمو الألم » . ولقد أسرفوا فى هذا الاتجاه حتى كاد إحساسهم يقرب من المرض .

ويلحق بذلك تغنيهم بجمال الأطلال .

ثم ذلك الإحساس الغامض الشائع المعروف فى تاريخ الآداب بمرض العصر ، وهو عبارة عن إحساس بالضيق ينشأ فى النفس من عدم القدرة على التوفيق بين مانأمل ومانستطيع ، فالإنسان يأمل عادة أكثر مما تستطيع قدرته . وإنه وإن تكن الحكمة قد تقضى أحيانا بأن يحاول الإنسان تغيير طبيعته بدلا من أن يحاول تغيير طبيعة العالم والأشياء ، إلا أن هذا الحل عسير دائما على النفوس لما فيها من نزوع إلى التسامى . وعن هذه الحقيقة تنشأ آلام نفسية كثيرة . والتعارض ليس مستقرا بين آمال الإنسان وقدرته فحسب ، بل هو مستقر أيضا بين الفرد ومحيطه ، وبخاصة عند الأفراد الذين ابتلاهم الله بشىء من الحساسية ، وعن هذا التعارض تنشأ آلام أخرى .

ولما كان الفكر يغذى الألم عندما يتناوله بالتحليل أو الكتابة ، فقد استفحل هذا الإحساس عند شعراء هذا العصر حتى أصبح ظاهرة عامة هى « مرض العصر » .

ويماشى هذه الأحاسيس نظرة الرومانتيكية للطبيعة . ومن المعلوم أن الإغريق القدماء — الذين نفثوا الحياة فى كل شىء — قد ملأوا الطبيعة بالكائنات الخرافية فقالوا إن للغابات والأنهار والينابيع والمروج وما اليها آلهة خالطوها وخالطتهم وخلعوا عليها مشاعر الانسان .

ولما كان من الطبيعى أن نلتمس الهدوء فيما يحيطنا من أشياء لنستجم ، فقد ثار الرومانتيكيون على هذه النظرة الإغريقية وفضلوا النظرة المسيحية ، وقال فى ذلك شاتوبريان — الذى مهد لهذه النظرة فى أوائل القرن التاسع عشر أقوى تمهيد — مامعناه أن المسيحية طردت

من الطبيعة ماملأها به ا‌ﻹ غريق من كائنات خرافية ، وردت اليها صمتها الأبدى فأصبحت بحق معبد الله . وهذا شعور طبيعى سبق اليه القرن الثامن عشر « جان جاك روسو » فى كتابه عن التربية المسمى « اميل » فهو لايريد أن يبصر تلميذه بحقائق الدين قبل أن يبلغ رشده ، وهو لايلقنه هذه الحقائق داخل جدران أربعة ، بل يقوده إلى أعلى جبال السافوا حيث يوحى جلال الطبيعة بوجود الله ، وهناك يكشف له عن سر الإيمان .

والمذهب الرومانتيكى مذهب وقدة فى الإحساس ، وكل إحساس قوى يمس طبيعة الإيمان الدينى حتى ليحار النقاد أحيانا عندما يحمى نفس الشعراء أو الكتاب — فى التمييز بين التصوف والتهتك ، فلايدرون أيصدر الشعراء عن ضرورات الطبيعة البشرية الحسية سافرة أو متنكرة ، أم يصدرون عن إشعاع روحى . وهذه ظاهرة كثيرة الحدوث فى الشعر الرومانتيكى حيث العاطفة الجامحة .

والمذهب الرومانتيكى قد سبق إلى الوجود فى ألمانيا بنوع خاص ، والبلاد الشمالية (السويد والنرويج) بوجه عام ، وذلك لأن الكلاسيكية التى هى عقل ووضوح — أكثر ملاءمة للشعوب اللاتينية ، وأما شعوب الشمال فنفوسهم مليئة بالأسرار الغامضة الغارقة فى التصوف . والواقع تاريخيا أن « مدام دى ستيل » Made de stael فى أثناء نفيها بألمانيا عندما اضطهدها نابليون الكبير — قد نقلت إلى فرنسا الروح الرومانتيكية والمذهب الرومانتيكى فى كتابها المسمى De I'Allemagne أى « عن ألمانيا » شرحت اتجاه الألمان الرومانتيكى فى الأدب ونقلت منه شواهد كثيرة . وكذلك فعل «شاتوبر ان» إذ نقل عن الإنجليز الذين عاش فى بلادهم مدة نفيه —

اتجاههم هم أيضا . والانجليز شعب جرمانى الأصل فهم شديدو الشبه بالشعب الألمانى . ومن المعلوم أن « شاتوبريان » ، قد ترجم الكثير من الأدب الانجليزى للفرنسية وبخاصة الفردوس المفقود « لملتون » .

ولقد كان من الطبيعى أن يتأثر هؤلاء المنفيون بروح الشكوى بل والتشاؤم التى تعم الاتجاه الرومانتيكى ، فشاتوبريان مثلا فى أخريات حياته يستعرض ماضيه فيقول : إنه قد « تثاءب » الحياة ، ليعبر عن أنه قد عاشها مملة مشئومة . وفى موضع آخر يقص تاريخ حياته ، فيتحدث عن الغرفة التى « أنزل » فيها أهله به الحياة أى نكبوه بها .

هذا هو الاتجاه العام فى الأدب الرومانتيكى وتلك هى المشاعر التى تغذيه ، ولكنه من البين أن كبار الشعراء لم يقصدوا إلى ذلك عن عمد ، فهم الشاعر الكبير أولا هو الافصاح عن نفسه كيفما كانت تلك النفس ، وليس بمعقول أن يحيد كبار الشعراء عن حقائقهم النفسية إلى اتجاه ما ليتصلوا بمذهب أدبى بعينه ، ولهذا قلنا ونكرر أن المذاهب الأدبية حالات نفسية تشيع فى عصر من العصور فيصدر عنها الشعراء والكتاب ولكنها لاتصطنع ، ولذلك مات جانب كبير من الأدب الرومانتيكى الذى كتب عن صنعة حتى ليصفه النقاد بأنه « إنشاء » ، ومن هذا جانب كبير جدا مماكتبه بعض من كبار الشعراء أمثال « بيرون » حيث نجد اللفظ المسرف والاحساس المصطنع .

وخلاصة ماسبق أن الرومانتيكية التى مهدت لها فى فرنسا آلام الشعب الفرنسى وشكواه من النظم الاجتماعية التى كانت سائدة قبل الثورة الكبيرة — قد أصبحت مذهبا أدبيا عاما عندما تحققت الحالة

النفسية التى توجبه بعد قيام الثورة الفرنسية وظهور نابليون ثم انهياره وخيبة الآمال التى صاحبت هذا الانهيار فى نفوس الشبيبة الناهضة الطامحة ، فكان مذهب الشكوى ومرض العصر والتغنى بالأطلال والاطمئنان إلى سكون الطبيعة والتعبير عن المشاعر الخاصة ، والتوغل فى الإحساس إلى حد التصوف ، وكل هذه مشاعر ولدتها ظروف الحياة ثم غذاها النقل عن البلاد الجرمانية ، ألمانية كانت أم انجليزية ، عندما عاد من النفى كتاب كبار أمثال « شاتو بريان » و « مدام دى ستايل » .

الواقعــــة

Le Realisme

إذا عارضنا الواقعية بالمثالية استطعنا أن نقول إن المذهب الواقعى قديم جدا وذلك لأننا نظن أن من الواضح وجود نوعين متميزين من طبائع الناس ، فمنهم المثالى ومنهم الواقعى ، فالمثالى رجل لايحب أن ينغمس فى الواقع عن قرب ويؤثر أن يحلق بالخيال وأن يتحدث عن أمانيه ، ولقد يخيل إليه فرط حماسته لتلك الأمانى أنها حقائق . ومن المعلوم أن رغبات النفس قد تبلغ أحيانا من القوة بحيث تختلط بالواقع فلا يستطيع صاحبها أن يميز بينها وبين الحياة ، وهناك ظواهر نفسية عجيبة ، فقد يتصور المرء أمانيه ذكريات ، ولقد يختلط الماضى بالمستقبل ، ولقد يبلغ النفور ببعض النفوس حدا لاتستطيع معه أن ترى ما فى الواقع من قبح فتظن أن باستطاعتها أن تحيله جمالا إذا مسته بجناح الخيال .

وعلى العكس من ذلك الواقعيون فهم شديدو الفطنة إلى مايحيط بهم ، حريصون على تسجيله كما هو وتناوله بالنقد والتجريح ، وهم أميل إلى التشاؤم والحذر وسوء الظن لأنهم فى الغالب يصدرون عن فكرة سيئة عن البشر بل وعن النظام الكونى .

وأوضح مايكون هذان الاتجاهات ، المثالية والواقعية ، فى المقارنة بين الأدب الجاد الهزلى . وقد لوحظ دائما أن المثالية لاتكاد توجد إلا فى الأدب الجاد ، وأما الواقعية فهى قوام الأدب الهزلى ، فالأشعار المعروفة بأشعار الفروسية مثلا فى القرون الوسطى غارقة فى المثالية ،

حيث يتغنى الشعراء بجمال المرأة وجمال رعاية الرجل لها وجمال الخلق المهذب والطبع الدمث ، حتى لقد سميت الروح التى يصدر عنها مثل هذا الشعر بروح الفروسية أى شهامة الرجال فى موقفهم من النساء بنوع خاص .

وعلى العكس من ذلك الأشعار والقصائد الهزلية التى تسخر من الأخلاق المنحلة أو الصفات المنفرة مثل « رواية الثعلب » فى الأدب الفرنسى أثناء القرون الوسطى ، فهى تجرى على ألسنة الحيوانات وفيها نقد مر لمعايب البشر . وهذا شعر واقعى .

وإذاً فقد سار هذان الاتجاهان دائما جنبا إلى جنب وباستطاعتنا أن نتتبعهما خلال العصور ، ولكننا لما كنا نقصد بالواقعية المذهب الأدبى الذى يسمى بهذا الاسم فقد وجب أن نقصر القول على ظهوره فى القرن التاسع عشر ، ففى هذا القرن ظهر ذلك المذهب على أسس نظرية واعية بما تفعل قاصدة إليه ، و لم يكن ظهوره قاصرا على المسرح أو القصة بل ولا على الأدب كله ، بل كان اتجاها عاما يشمل الكثير من نواحى النشاط الروحى ، فهو يوجد فى التصوير والنحت كما يوجد عند « أوجست كونت » الفيلسوف الفرنسى صاحب مذهب الفلسفة الوضعية posetivisme وهذه ظاهرة طبيعية ، فالقرن التاسع عشر لم يشهد ظهور الأدب الرومانتيكى فحسب ، بل شهد أيضا نمو الحركة العلمية الخالصة ، ونعنى بذلك العلوم الرياضية (حساب وهندسة وجبر) . وهذه العلوم من شأنها أن تنمى الواقعية فى النفوس . كما أن الحياة الاقتصادية قد ازدهرت فى ذلك القرن بفضل اختراع الآلات ، والاهتمام بالاقتصاديات ينمى الواقعة فى النفوس .

ومن هنا سارت الواقعية خلال هذا القرن بأكمله جنبا إلى جنب مع الرومانتكية بل واختصمتا .

وإذا كان « فيكتور هيجو » و « الفريد دى موسيه » ، و«الفريد دى فينى» و « لامالارتين » قد مثلوا الرومانتيكية ، فإن « بلزاك » و « موباسان » و « هنرى بيك » ومن نحا نحوهم قد مثلوا الواقعية أقوى تمثيل .

ولما كان الكشف عن أسرار الواقع وحقائقه والتعمق فى الفهم خليقا بأن ينتهى بالمرء إلى التشاؤم وإساءة الظن بالناس والأشياء ، فقد كان من الطبيعى أن ينزلق المذهب الواقعى إلى معناه الاصطلاحى الذى يفهم منه الآن ، وهذا المعنى هو الاتجاه بالأدب – والمسرح جزء منه – نحو الكشف عن الشرور والآثام الكامنة فى النفس البشرية . فعندما يتحدث النقاد عن واقعية « بلزاك » أو « موباسان » إنما يقصدون قسوتها على البشر ورد تصرفاتهم إلى بواعث لاتشرف ، حتى ولو اتخذت مظهرا براقا يختلط بالكرم النفسى . ولقد كتب « بلزاك » مايقرب من مائة وخمسين رواية جمعها فى آخر حياته فى مجموعات بحسب موضوعاتها وصور فيها كافة المهن والأوضاع الاجتماعية والطبائع المتباينة ، وأطلق عليها اسما عاما هو « الكوميديا البشرية » ، وفيها نجد البخل والخسة والوصولية والخداع والنفاق والوقاحة الخ .

الطبيعـــة

Le Naturalisme

هذا المذهب الذى يتزعمه « اميل زولا » يعتبر تطورا طبيعيا للواقعية ، فأصحابه يؤمنون بأن المسيطر على البشرية هو حقائق حياتها العضوية كالغرائز وحاجات البدن المختلفة ، وأما الروح فظاهرة ثانوية لاسلطان لها على البشر ، ومن هنا يردون تصرفات الإنسان إلى عمل الغرائز الغامض . ويتصل بهذا المذهب ظهور علم التحليل النفسى pasychanalyse . وقد راجت تلك الأبحاث فى ألمانيا والنمسا ثم امتدت إلى أوربا كلها فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وكذلك فى أمريكا ، فكتب فيها فرويد وأدلر وينج وغيرهم ممن بحثوا عن مركبات وعقد النفس والأحلام وعمل الغرائز . وصاحب ذلك أيضا نمو علم النفس التجريبى وهو الذى يدرس الإنسان فى المعامل ككائن عضوى . وكل هذه الدراسات من شأنها أن تساعد على نمو الاتجاه نحو الطبيعية فى الأدب .

وقد حدث بعد انتهاء حرب ١٩١٤ ارتداد نحو الروحية وعناية بالجانب النفسى الخاص من الإنسان بحيث لم تعد هناك سيطرة لمذهب الطبيعية أو الفرويدية فى العصر الحاضر ، وإن كانت قد شغلت المسرح إلى مابعد تلك الحرب ، وكان من أكبر العقول التى ردت هذا التيار عقل « برجسون » الفيلسوف الفرنسى الذى تقوم فلسفته على مذهب الحس الباطنى .

الرمـــزية

Le symbolisme

ليس للرمزية كمذهب أدبى نفس المعنى فى الشعر الغنائى وفى الأدب المسرحى . ومعناها فى الأدب المسرحى – كما سنرى فيما بعد – علاج مشكلة نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية عن طريق التجسيم ، سواء أكان هذا التجسيم من ابتكار خيال الكاتب أم باستخدامه للأساطير على نحو مانرى فى تمثيليات ابسن أو مترلنك .

وأما فى الشعر الغنائى فقد ظهرت الرمزية فى فرنسا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فى الوقت الذى ظهر فيه مذهب « البارناسيين » ومذهب « الفن للفن » وكان ظهور هذه المذاهب الثلاثة كرد فعل للرومانتيكية التى أسرفت فى استخدام الأدب ، وبخاصة الشعر ، كوسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية والعواطف الخاصة .

وكان رائد الرمزية الشاعر المقل الرائع « استيفان مالرميه » وتبعه فى ذلك تلميذه الكبير « بول ڤاليرى » والرمزية عندهما ترمى إلى الإيحاء بدلا من الإفصاح ، والتلميح بدلا من العرض . وسبيلها الأول إلى ذلك هو الموسيقى التى تنبعث من جرس الأصوات وانسجاماتها وموسيقى التراكيب ، مع فطنة دقيقة إلى وقع العناصر الموسيقية المختلفة وارتباطها بالمعانى المتباينة . ولما كانت هذه الوسائل لاتبلغ حد الإفصاح المباشر ، وكان أصحاب هذا المذهب لايحرصون هم أنفسهم على هذا الإفصاح ، فإن شعرهم يكتنفه غموض كثيف وإن كانت

معانيه وإيحاءاته بالغة العمق ، وكانت نغماته دقيقة الفن محكمة البناء .

وإنه يكن من المستحيل ترجمة مثل هذا الشعر الذى يعتمد - كما قلنا - على موسيقى اللغة ، إلا أننا مع ذلك ننقل إحدى قصائد مالارميه كأنموذج للشعر الرمزى الجيد ، ولتكن قصيدة « البعث » :

لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن -
الشتاء ، فصل الفن الهادى ، الشتاء الضاحى
وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم
يتمطى العجز فى تثاؤب طويل
إن شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتى
التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم
وأهيم حزينا خلف حلم غامض جميل .
خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لانهاية له .
ثم أخِر منهوك العصب بعطر الأشجار
وأحفر برأسى قبرا لحلمى
وأعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس
ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ حيث ترفرف العصافير كالزهر فى ضوء الشمس .

فالشاعر لايفصح فى هذه القصيدة عن إحساساته الخاصة بطريق مباشر حتى ليلوح أنه يعكس الأوضاع ، ويقلب المواضعات ، ومع ذلك ينجح نجاحا رائعا فى خلق ذلك الجو النفسى الذى يشيع فى نفسه ويود أن ينقله إلينا ، جو الملل المتجانس مع جو الشتاء حتى ليلوح له ذلك الشتاء ضاحيا بينما يتمطى العجز بجسمه ويحفر برأسه

قبرا لأحلامه ويعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس ، وبالرغم من كل ذلك لايفقد الشاعر أمله ، فزرقة السماء تعود إلى الابتسام والعصافير ترفرف فى ضوء الشمس ، ولعله الربيع الناهض ، ولعلها القدرة تثب مكان العجز المتمطى .

الفنيـــة

L'art Pour L'art

ظهرت الفنية - كما أوضحنا فى الفصل السابق - هى الأخرى ، كرد فعل للرومانتيكية ، وكان رائدها الشاعر الوصاف تيوفيل جوتييه ، صاحب الديوان الشهير المعروف باسم « مينات وزهريات Emaux et cameux ، وهو - كما يستفاد من عنوانه - مجموعة من قصائد الوصف .

لقد قال أنصار هذا المذهب بأن الشعر فن جميل ، ولذلك يجب أن يكون غاية فى ذاته ، فلا يستخدم كوسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة . بل يعمل لخلق صور وأخيلة وإحساسات جميلة فى ذاتها ، وهذا هو ما يقصدون إليه من عبارة الفن للفن . وكان من الطبيعى أن يكون الوصف هو المجال الذى يتحقق فيه المذهب .

وعلى ضوء هذه النشأة التاريخية نستطيع أن نتبين إلى أى حد يخطىء من يظنون أن « الفن للفن » معناه الخروج على قواعد الأخلاق والآداب الاجتماعية ، فهذا المذهب الذى يسعى إلى تغذية حاسة الجمال فى الإنسان لاندرى كيف يمكن أن يقصد إلى تمزيق الأخلاق ، مع أن الأخلاق كثيرا ماتخدم الجمال . ومن البين أن المرأة فى ثوب منسجم أجمل منها عارية . والأدب المكشوف يغلب أن ينفر منه النفس لأن الحياء جمال والتبذل قبح .

وإذا كان هناك من لايخلو نقدهم لمذهب « الفن للفن » من وجاهة ، فهم الاشتراكيون الذين يريدون أن يتخذوا الأدب سلاحا

للكفاح وتحريك الجماهير ، لكى تتخلص من أمراضها الاجتماعية وبخاصة مرض الفقر ، فهم لايطيقون أن يلزم الشعراء أبراجهم العاجية ليصفوا الورد والرياحين . ولكنهم فى ذلك مسرفون ، لأنه من الواجب أن يحترم كل نشاط للروح البشرية ، وحاسة الجمال عند الفرد فى حاجة إلى التغذية ، كما أن ارهاف الحس وتهذيب الذوق كفيلان بأن يرفعا من مستوى البشر وأن يوقظا الإحساس بحقوق الفرد وواجباته وليس من المعقول أن يسجن الأدب ، والشعر بنوعا خاص – فى منطقة الكفاح وأن يتخلى عن كافة وظائفه الأخرى .

و « الفن للفن » يلعب فى الحياة النفسية دورا هاما ، إذ يفتح القلوب والعقول لجمال الطبيعة فيزداد اطمئنان الفرد إليها وسكونه إلى رحابها ، وهو بمثابة واحات نلقاها فى وعثاء الحياة على طول شوطها المضنى . ومن البين أن من وظائف الأدب أن يسلبنا – ولو إلى حين – جانبا من همومنا، ويعرينا عن قسط من آلامنا. والفن للفن لايؤدى هذه الوظيفة فحسب ، بل ويؤديها مع تغذية حاسة الجمال التى تنهض فى حياتنا بدور أبعد أثرا مماتوهم الملاحظة السطحية .

فى النقد المسرحى

أنواع المسرحيات

منذ القدم ظهرت التراجيديا الى جوار الكوميديا ، فعند اليونان كان النوعان يحتفل بهما لمناسبة الأعياد التى تقام للإله « ديونيسوس » وأن مثل كل منهما حدثا أو معنى مختلفا فى حياة ذلك الإله ، ومن هنا تميز النوعان : تراجيديا : مأساة حزينة ، وكوميديا : مهزلة ضاحكه .

ولقد جرى الناس على النظر إلى خاتمة كل منهما ليحكموا بأن المسرحية تراجيديا أو كوميديا : ولكن هذا المقياس ليس صحيحا على إطلاقه ، فمن التراجيديا ما ينتهى بسلام كرواية « الخيرات » لأيسكيلوس إذ تنقلب آلهة الانتقام التى ترمز لوخز الضمير — إلى آلهة رحمة خيِّرة تعفو عن الذنب وتتقبل التوبة فى معبدها الذى أقيم على ساق الأكروبول . وإذن فهذا المقياس لايكفى ، ولربما كان أصح منه ماذكره « أرسطو » من أن التراجيديا تمتاز بنبلها ، نبلا فى الأسلوب الشعرى ، ونبلا فى الشخصيات التى يصورها الشاعر . فأسلوبها لاابتذال فيه ، وهو أبعد مايكون عن لغة الحديث الدارجة ، أسلوب أدبى مصنوع ، مفرداته منتقاة ، وتراكيبه محكمة ، وصوره بعيدة المنال ، وشخصياته آلهة أو أمراء أو أبطال . وعلى العكس من ذلك الكوميديا ، فأسلوبها دارج فى غير الأجزاء الغنائية التى يغنيها الكورس ، وهى مليئة بالألفاظ الشعبية ، بل ألفاظ الشوارع والطرقات والأسواق ، والكثير منها مسف يجرح الحياء ، وشخصياتها

من أفراد الشعب العاديين فلا آلهة ولاأمراء ولاأبطال بل بائعو الخضر وأشباههم .

وإذا كان « يوربيدس » قد نمى العنصر الإنسانى فى تراجيدياته ، وأنزلنا من قمم الآلهة إلى مستوى البشر ، فصور العاديين من الناس — إلا أن ألبون ظل شاسعا بين طريقة تصويره ولغة حواره واختياره لشخصياته ، وبين مافعله « أرستوفان » فى الكوميديا .

وإذا كانت التراجيديا لم تتميز إلا بقدر تميز طبائع مؤلفيها ولذلك لم تتطور إلى أنواع ، فإن الكوميديا على عكسها قد تطورت عند اليونان أنفسهم إلى أنواع ثلاثة :

(١) الكوميديا القديمة : ويمثلها « أرستوفان » .

(٢) الكوميديا المتوسطة : ويمثلها « فيلامون » .

(٣) الكوميديا الحديثة : ويمثلها « ميناندر » .

فأما القديمة فكانت كلها نقدا اجتماعيا لاذعا ، وكانت روحها محافظة على التقاليد ومهاجمة للروح الفلسفية النامية التى أخذت عندئذ تعمل فى تلك التقاليد فتقوضها . وهذه الروح أوضح ماتكون فى كوميديا « السحب » حيث يهاجم « أرستوفان » ، « سقراط » أعنف الهجوم ، وقد جعله زعيما للسوفسطائية مع أن « سقراط » — فى نظر التاريخ الصحيح — كان من أعدائها . ولقد ساهمت هذه الكوميديا فى مأساة « سقراط » إذ هيأت الأذهان لقبول الحكم عليه بالإعدام .

وأما الكوميديا المتوسطة أو الاجتماعية فهى تصور حالات اجتماعية من تلك التى تلابس الأفراد — تصور مصارعا أو بائعا أو مدرسا ،

وتظهر الصفات التى تولدها المهن المختلفة والحالات الاجتماعية المتباينة ، ولكنها لاتنقد ولاتدعو إلى اتجاه تفكيرى أو أخلاق بذاته .

وأما الكوميديا الحديثة : فهى كوميديا النماذج البشرية وهى — لاريب — المثل الذى احتذاه موليير أكبر كتاب الكوميديا ، فمعظم كوميدياته من هذا النوع الذى يسمى Comedie de Caractere « كوميديا النماذج البشرية » . ولانستطيع أن نقول إن اليونان قد وصلوا فى هذا النوع إلى حد الكمال الذى وصل إليه هذا الكاتب ، فهذا ميدان من الميادين القليلة التى استطاع المحدثون أن يبزوا اليونان فيها .

وكوميديا النماذج عند « موليير » تمثل ألوانا من الناس فهناك البخيل فى شخصية « هرباجون Harpagon » وفى « ترتيف Tartuffe » ، ورجل الدين الذى يتخذ الدين مطية لتحقيق أهوائه ، وشخصية المتزمت « السست Alceste » فى رواية « عدو البشر Misonthrope » والمستهتر فى « دون جوان » والزوج الغيور غيرة مضحكة فى شخص « أرنولف Arnoif » ، فى رواية « مدرسة النساء » ، والمتفيهقة المضحكة فى رواية « المتحذلقات » ، والمرأة المتكلفة المصنوعة فى شخصية « سيليمين Cilimene » فى رواية « عدو البشر » أيضا .

طبيعة المسرحية اليونانية

نلاحظ أن المسرحية اليونانية تختلف اختلافا كبيرا عن المسرحية الحديثة بحيث لم يعد لها شبيه على الإطلاق فى الأدب الحديث ، فلا هى تقتصر على الحوار والحوادث والحركة المسرحية كما يقتصر التمثيل الحديث ، ولاهى تقتصر على الغناء والموسيقى كما تقتصر الأوبرا والأوبريت الحديثة ، وإنما هى مزيج من التمثيل والأوبرا ، إذ تجتمع فيها أربعة فنون ، الغناء والرقص والموسيقى والحوار .

ومن الواجب أن نلاحظ فارقا كبيرا بين الأجزاء الغنائية فى المسرحية اليونانية والغناء فى الأوبرا والأوبريت الحديثة ، ففى الأوبرا والأوبريت الحديثة تطغى الموسيقى والغناء على الشعر بحيث لايأبه أحد – بنوع خاص – لهذا الشعر ولايحرص على فهمه أو متابعته ، وإنما ينصت الناس للموسيقى ولصوت المغنى . ولاأدل على ذلك من أن كبار المؤلفات الأدبية أعيد تأليفها للموسيقى على نحو مبسط هزيل كما فعلوا فى رواية «فاوست» مثلا إذ وضع كتيب صغير أخذت مادته من مسرحية مارلو الشهيرة ، ولم يقصد فى تأليف هذا الكتيب إلا مصاحبة موسيقى «جونو» فالموسيقى هى المقصودة بالذات ، أما الحوار فشىء ثانوى ولا قيمة له غير إعطاء مادة للصوت ، وهكذا فى غيرها مثل «آلام فرتر» حيث نجد أن المعبر الحقيقى عن جو الرواية النفسى ومغزاها الإنسانى هو الموسيقى لا الحوار .

وأما اليونان فقد كانوا شعبا يحب جمال القول وجمال الشعر ولايؤثرون عليهما شيئا ، ولهذا كانت الأهمية الأولى فى المسرحيات

اليونانية للشعر والحوار ، أما الموسيقى فلم تعد المصاحبة الحيية بحيث لاتطغى على الحوار ، والمشاهدون يحرصون على متابعة الحوار بل ومتابعة الغناء نفسه فى ألفاظه ومعانيه ، ولم تكن موسيقاهم فى غنى وتعقيد الموسيقى الحديثة ، فهم لم يعرفوا التوزيع **Harmonie** ولم تكن آلاتهم متعددة بحيث تطغى على الكلام والشعر .

وإذن فالمسرحية اليونانية نوع قائم بذاته .

طبيعة المسرحية اللاتينية

وعند اللاتين لم يحدث جديد فيما عدا البانتوميم Pantomim (التمثيل الصامت) فقد أخذوا التراجيدية والكوميديا عن الإغريق . والتراجيديا لم تزدهر عندهم ، بحيث لايعدو كل ماوصلنا منها كاملا بعض روايات لـ « سينكا Seneque يغلب عليها التفكير الفلسفى . وعلى العكس من ذلك الكوميديا فهى فن قد أكثروا منه . وإن يكن - لسوء الحظ - لم يصلنا من « تيرانس Terence » غير ست كوميديات فقد وصلنا من « بلوت Plaute احدى وعشرون كوميديا » .

وعلى هذا النحو نستطيع أن نجمل أنواع الأدب المسرحى فى العصور القديمة كلها فى :

١ - التراجيديا ذات الخصائص الذى ذكرناها .

٢ - ثلاثة أنواع من الكوميديا :

(أ) كوميديا نقد .

(ب) كوميديا اجتماعية .

(جـ) كوميديا الشخصيات .

وبسقوط روما سنة ٤٥٦ م اندثر العالم القديم بثقافته وابتدأت القرون الوسطى من سقوط روما الى فتح القسطنطينية سنة ١٤٥٣م.

المسرحية فى القرون الوسطى

فى خلال تلك المدة لم تعرف غير اللغة اللاتينية ، أما اليونانية قد اختفت تقريبا واختفت الثقافة اليونانية كلها ماعدا الفلسفة وبخاصة « أرسطو » الذى استغله الشرق والغرب لخدمة الدين وتأييده بحجج عقلية . وبموت اللغة الإغريقية وتقهقر الثقافة الأدبية القديمة وظهور المسيحية التى تخطف فى روحها عن الأدب القديم القائم على الوثنية اندثرت أنواع المسرحيات القديمة ونشأت أنواع جديدة م المسرحيات قائمة على موضوعات دينية وهى Passion, Mysteres Myracle Moralite farces Interlude Masque . والـ Passion ومعنا ها هنا « مأساة » تتناول حياة المسيح وآلامه وصلبه . والـ Mystere تعالج أحد مايسمى بأسرار الكنيسة وهى التعميد Papteme ، والتناول Confirmation والتثبيت Communion ، والزواج mariage والاعتراف Conession الرهبنة sacre والمسحة الأخيرة L'extreme Onction واسمها جميعا L'extremeonction أى « الأسرار السبعة » .

والـ miracle « المعجزة » أقدم الأنواع ، وكانت تدور حول حياة القديسين وما يتصل بهذه الشخصيات من المعجزات والكرامات ، وقد ظلت حتى القرن الخامس عشر عندما ظهرت جماعات دينية تنتقل من مكان إلى مكان ومن كنيسة إلى أخرى فى عربات — لتمثيل تلك الروايات ، ولم تلبث روح الاستهتار الدينى الذى صاحبت عصر النهضة أن امتدت إلى هذه المسرحيات فمالت إلى الهزل وأصبحوا يسخرون من معجزات القديسين وظهرت

الـ Farce

والـ Farce نوع شعبى مثل روايات «الكسار» ، وهو اضحاك ليس فيه نقد اجتماعى .

والـ Morality : « أخلاقية تمثيلية تنتهى بحكمة أخلاقية ، أو تسخر من رذيلة وهذا هو اتجاهها الغالب .

وأما الـ Masque « القناع » و interlude الفاصل » فهذان هما أصل الأوبرا كوميك ، وهى أوبرا غنائية قوامها الغناء والرقص والموسيقى . — وقد نشأت الـ Masque وذاعت فى انجلترا وبخاصة فى البلاط الملكى وفى بيوت اللوردات ، وكان يقصد منها إلى الطرب والتسلية ، واشتهر من مؤلفيها بن جونسون Ben Johnsen فله ماسك شهير باسم « حلم الليلة الثانية عشرة » وهو عبارة عن عرض لتابلوهات أحلام ومناظر خلابة . والأنترلود intelude من الماسك Masque ولكنه أقصر منه إذ يتألف من منظر واحد وكان يمثل فى الولائم .

عصر النهضة

وفى عصر النهضة حدث ارتداد إلى الآداب القديمة وبعث لها ، وابتدأ هذا العصر بسقوط القسطنطينية على يد الأتراك وتحويلها إلى بلاد إسلامية ، فهاجر العلماء المسيحيون إلى إيطاليا فى أول الأمر ومعهم المخطوطات القديمة واستقروا بمدنها ، وهناك أخذوا ينشرون هذه المخطوطات . ولم يقف مجهودهم على الفلسفة بل امتد إلى الأدب والتاريخ ، فنشرت نصوص « هوميروس » و « سوفوكل » و« أوربيديس » و « هيرودوت » وغيرهم . وكذلك عرفوا المسرحيات الإغريقية القديمة وفضلوها على أنواع المسرحيات التى كانت معروفة فى القرون الوسطى ، والتى أخذت تندثر بابتداء عصر النهضة .

وفى القرن السادس عشر ظهرت أولى المحاولات لتأليف التراجيديا والكوميديا محاكاة للإغريق ، ولذا كانت التراجيديا فى عصر النهضة لاتخلو من أجزاء غنائية فى أول الأمر . ولعل من أقدم الأمثلة لذلك رواية Ies Juifs « اليهود » لمؤلفها Gronier الفرنسى سنة ١٥٦٠م . ولكنهم لم يستمروا فى هذا السبيل ، إذ تركوا الغناء وأصبحت التراجيديا حوارا وتمثيلا فحسب دون الاستعانة بجوقة .

وبسقوط الأجزاء الغنائية من التسعة أجزاء التى كانت تتركب منها التراجيديا اليونانية القديمة أصبحت التراجيديا الكلاسيكية (أى تراجيديا القرن السابع عشر) مكونة من خمسة فصول : كرواية

« السيد » لـ « كورنى » و « أندروماك » لـ « راسين » و « فيدر » له أيضا ، وكانت تكتب شعرا .

ولقد اتخذوا من الأساطير الإغريقية مادة وموضوعا لكثير من رواياتهم كأسطورة « أندروماك Andromaque » و « فيــدر » Phédre و « بيرنيس » Berenice و « ايفجينيا » Iphigeni وكانوا أميل إلى محاكاة « يوربيديس » من حيث تقديره للمشاعر الإنسانية وتحليله لعاطفة الحب فى أكثر من رواية – وإن يكن ثمة فرق كبير بين شعراء القرن السابع عشر وشعراء الإغريق القدماء ، وهو تغليب الجانب الإنسانى على الجانب الإلهى ، فدوافع الشخصيات هى الدوافع البشرية من عواطف وشهوات لاإرادة الآلهة فحسب ، كما هو الحال فى كثير من الأحيان عند شعراء اليونان القدماء ، ولذلك يسمى هذا الأدب بالإنسانيات .

ولقد صاحب نشوء هذا الأدب دراسة الأصول النظرية للأدب والمسرح ، فهو لم ينشأ نشأة طبيعية كما نشأ الأدب الإغريقى القديم بل قصد إلى خلقه .

ومن هنا تحكمت فيه الأصول النظرية . وتلك الأصول بدورها أخذوها عن « أرسطو » فقالوا بالوحدات الثلاث : وحدة الزمان والمكان والموضوع ، كما قالوا بفصل الأنواع seperation des genres أى أنه لايجوز أن يتحلل الترجيديا مناظر مضحجة ، كما لايجوز أن يتخلل الكوميديا مناظر محزنة ، بحيث يفصل بين النوعين فصلا تاما . كما ميزوا بين جو التراجيديا وجو الكوميديا ، فالتراجيديا تمتاز بالجلال Noblesse حتى أن شخصياتها لايمكن أن تكون من أفراد الشعب ،

بل لابد أن يكونوا ملوكا أو أمراء ، وأما الشعب فمجاله الكوميديا . كما قالوا بأن التراجيديا الكلاسيكية يحسن أن تأخذ موضوعاتها من التاريخ ، حتى انهم كانوا ينتقدون المؤلفين الذين تناولوا موضوعا عصريا ، ومن هنا احتاج « راسين » إلى أن يبرر اختياره لموضوع « باجازيه » Bajazet التى تدور حوادثها باستنبول بتركيا المعاصرة له .

وقد دافع كورنى نفسه عن ضرورة اتخاذ موضوعات التراجيديا من التاريخ فقال : « إن الحوادث الروائية حتى التى تعتبر فى نظر العقل المجرد خارقة — لايلبث أن يألفها العقل ويستسيغها عندما تقدم إليه كحوادث تاريخية وقعت بالفعل ، ولقد ضرب لذلك الأمثال بقتل « ميديه Medee » لأطفالها و « كليتمنسترا » لزوجها « أجا ممنون » ، وأمثال ذلك مما يبدو غريبا على الطبيعة البشرية . وعلى هذا النحو يتحقق الشرط الأساسى الذى اتخذوه أساسا للمسرح الكلاسيكى وهو مشاكل الحياة ، أو مشابهة الواقع .

وأصدق مسرح تنطبق عليه قواعد الكلاسيكية هو مسرح « راسين » وذلك لبساطة وقائعة ، ممايسهل معه انطباق الوحدات الثلاث ، وقاعدة فصل الأنواع ومشاكلة الواقع .

وعلى العكس من ذلك مسرحيات « كورنى » ، فهى — لتعقد حوادثها وكثرتها — لم يستطع المؤلف بسهولة أن يخضعها للقواعد الكلاسيكية ، حتى لقد هوجم من النقاد مهاجمة قوية عند تأليفه لرواية « السيد » Lecid ، حتى عرضوا الأمر على الأكاديمية الفرنسية لتفصل فى الخصومة ، وتقول هل خرج كورنى على القواعد

الكلاسيكية أم احترمها ؟ وألف المجمع اللغوى لجنة برياسة « شابلان » الذى كتب – كما تقدم – تقريرا أثبت فيه خروج كورنى على قواعد أرسطو .

فى أثناء القرن الثامن عشر ظهرت أنواع جديدة من المسرحيات أهمها نوعان هما :

Le Drame bowgeois الدراما البرجوازية .

Le Drame Lamoyant الدراما الدامعة .

فالدراما البرجوازية دراما نشأت خروجا على القاعدة الكلاسيكية التى تحتم أن تكون شخصيات الرواية من الملوك والأمراء ، فشخصياتها من الطبقة الوسطى ، أو من عامة الشعب كما يدل على ذلك اسمها .

والدراما الدامعة دراما شعرية نشأت خروجا على القاعدة الكلاسيكية الأخرى التى تقوم بفصل الأنواع . ولكنه لايستفاد من ذلك أن الدراما الدامعة تجمع بين التراجيديا والكوميديا وإنما تقوم على الفكرة الآتية : وهى أن الحياة فى أغلب أمرها لا هى مهزلة نقهقه لها ، ولا هى مأساة ننتحب من أجلها ، وإنما هى شىء رمادى،وسط بين الطرفين فى أغلب حالات النفس ، وإذا كان المسرح يسعى إلى مشاكلة الحياة وتمثيل تلك الحياة فإنه يكون أقرب إلى الواقع إذا بنى مسرحياته على الحوادث العادية التى قد ندمع لها كما قد نبتسم ، ولكننا فى الحالتين لانعدو حد التأثر الخفيف فلا نقهقه ولا ننتحب .

الدراما الرومانتيكية

من الواجب أن يذكر دائما أن المسرح الرومانتيكى قد تأثر « بشكسبير » أعظم التأثر ، ولقد ترجم « فيكتور هيجو » إلى الفرنسية مسرحياته وأعجب بها ودعا إليها ، فانتشرت بين الكتاب والمفكرين . وكان القرن التاسع عشر فى الحقيقة هو القرن الذى اعترفت فيه البشرية بعبقرية هذا الرجل ، وأما قبل ذلك — سواء أثناء حياته أو بعد مماته — فلم يكن أحد يفطن إلى أنه فى الصدر بين الشعراء . فلقد ظل شكسبير مغموراً قرنين كاملين ، وفى انجلترا نفسها يؤثرون عليه شعراء مثل « بن جونسون » و « مارلو » .

ومسرح شكسبير لايخضع لقاعدة ولايتقيد بعقل ، فهو ملىء بالخوارق والشواذ والخروج عن المألوف ، وحتى الحقائق الإنسانية قد صورها دائما أكبر من الطبيعة، فمسرحياته على النقيض من المسرحيات الكلاسيكية .

وأخص مايميز الرومانتيكية هو الثورة على الأوضاع الكلاسيكية ، فالمسرح الرومانتيكى لايعترف بالوحدات الثلاث ولايسلم بفصل الأنواع ، كما أن رواياته لاتقتصر فى العادة على أزمة نفسية حادة كما يحدث فى الرواية الكلاسيكية بل كثيرا ماتتناول حياة بطل الرواية فى مراحلها المتتابعة .

والمسرح الرومانتيكى لايعرف القصد والاعتدال اللذين تخضع لهما المسرحية الكلاسيكية فهو ملىء بالعنف والإسراف والأشلاء والدماء .

ولقد عرض « فكتور هيجو » نظرية هذا المسرح فى مقدمة روايته المسماة « كروموبل » وفيها يهاجم المسرح الكلاسيكى ويدعو للمذهب الجديد وهو المذهب الرومانتيكى ، فيرى أن الوحدات لاتستند إلى منطق سليم ماعدا واحدة الموضوع وحتى هذه لا يريد أن يقف بها عند وحدة الوقائع بل يريدها أن تكون «وحدة الأثر العام» الذى تحدثه الرواية فى النفس وهو يرى أنه إذا كان المقصود من وحدة الزمان جعل المسرحية مشاكلة للحياة ، وكأنها قطعة منها فقد كان الأجدر إلا تحدد بأربع وعشرين ساعة ، بل ساعتين اثنين وهما الزمن الذى يستغرقه تمثيل المسرحية .

وأما عن مبدأ فصل الأنواع فقد رأى هيجو فيه خروجا على ممكنات الحياة التى كثيرا ما تنقلب بين الجد والهزل وتنقلب معها مشاعر الناس ، وإذا كان هذا صحيحا فى الحياة فلم لايحاكيه المسرح ، ولم يلزم أن يطرد فى كل مسرحية لون واحد إن قاتما وإن مشرقا ، إن عابسا وإن ضاحكا ؟ وفى مسرحيات « شكسبير » تظهر الشخصية المضحكة Clown فى أشدها قسوة .

والمسرح الرومانتيكى أميل إلى الشعر الغنائى منه إلى التحليل النفسى ، وهو فى هذا أيضا يغاير المسرح الكلاسيكى ، كما أن نغمة أسلوبه تغلب عليها النزعة الخطابية . وهو أخيرا يعتمد على الاثارة العاطفية أكثر من اعتماده على ضوء العقل الكاشف لحقائق النفس .

الكوميديا والمثل الرومانتيكى

Proverbe

وتتميز الكوميديا الرومانتيكية بنفس الخصائص التى نشاهدها فى الدراما الرومانتيكية من حيث الاتجاه نحو الغناء والنغمة الخطابية وعدم التقيد بالأصول .

وإلى جانب الكوميديا نشأ نوع جديد من المسرحيات هو المعروف بالمثل Proverb وقد تميز به « ألفريد دى موسيه » فكتب عدة أمثال مثل « لا يلهى بالحب » .

«on ne badine pas avec I'amour»

« ولا يمكن أن يكون الباب إلا مفتوحا أو مغلقا » .

«Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée»

والمثل عبارة عن كوميديا صغيرة من فصل أو فصلين وهو ينتهى عادة بخاتمة سعيدة وتجرى وقائعه تأييدا للحكمة التى يتضمنها .

الدراما الواقعية

Le drame realiste

ظهر فى القرن التاسع عشر إلى جوار الدراما الرومانتيكية التيار الواقعى ، وكان ظهوره نتيجة لتقديم العلوم الوضعية والرياضية .

والواقعية ترى أن الحياة عند إمعان النظر لاتدعوا إلى التفاؤل ، وهى تميل إلى ملاحظة جانب الشر والإسفاف فى الإنسان بحيث تصبح تصويرا للنواحى المظلمة فى الشخص البشرى . وعندها مثلا أن الرغبة فى المجد ترجع إلى الأثرة ، والكرم إلى الميل للمباهاة ، والشجاعة إلى اليأس من الحياة وهكذا .

ومن أروع الأمثلة لذلك رواية « الغربان » لهنرى بيك التى يتناول فيها حياة أسرة توفى عائلها تاركا أيتاما صغارا وثروة ضخمة فسقط الناس : دائنون ومدعو الدين على الأيتام كالغربان تنهش الأجسام .

الدراما الرمزية

Le Drame Symbloique

سبق أن أوضحنا أن الرمزية فى المسرح غيرها فى الشعر الغنائى . وهى كما يمثلها رجل مثل « ابسن » عبارة عن الكشف عن الحقائق النفسية أو معالجة المشاكل الإنسانية الأخلاقية والاجتماعية عن طريق الأساطير والشخصيات التى ترمز لأفكار ، دون أن يقصد المؤلف إلى تصويرها حية .

المسرح الحديث

فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، كان الاتجاه العام للمسرح الرومانتيكى اتجاها غنائيا Lyrique بمعنى أن الحوار كان يكتب لجمال صياغته لا لسوق الأحداث التى تتكون منها المسرحية أو التلميح الى حالات نفسية ، حتى كانت المسرحيات النثرية ذاتها تبدو كالشعر المنثور . وكان هذا الاتجاه نتيجة لغلبة الشعر الغنائى على العموم فى الإنتاج الأدبى ، أى لكثرة دواوين الشعراء التى يتغنون فيها بمشاعرهم الخاصة ، ولذلك كان الكثير من المسرحيات يكتب عندئذ شعرا ، ولكن نمو الحركة العلمية وانحلال المذهب الرومانتيكى أخذا يسيران بالمسرح نحو الواقعية التى لاتتسع للشعر الغنائى ولاتصبر عليه . وكان التدرج من الواقعية إلى الدراسة النفسية تدريجا طبيعيا . وما إن ظهر علم التحليل النفسى حتى طغى على المسرح منذ مطلع القرن العشرين إلى أن قامت الحرب الأوروبية الأولى بل واستمر بعد نهاية تلك الحرب ، إلى أن تبين العلماء والباحثون مافى هذا العلم الناشىء من مبالغات أحيانا كثيرة ، فارتدوا عن الإمعان فيه ، وتبعهم فى ذلك المسرح ثم حدث رد فعل ، فأخذ المسرح يعود مرة ثانية إلى ألوان من الخيال فى الوقائع ، ومن الشعر المنظوم أو المنثور فى الحوار .

ولا أدل على تاريخ هذا التطور من الوقوف قليلا عند بعض الأعلام التى برزت منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى اليوم . فالمسرح الرومانتيكى كله وبخاصة مسرح « ألفريد دى موسيه »

مسرح غنائى يتكون من كوميديات وأمثال ، وهو للقراءة أصلح منه للتمثيل لأن الحوار فى ذاته متعة أدبية ، فمسرحيات مثل : « الشمعدان » أو « نزوات ماريان » أو « الباب إما أن يكون مفتوحا أو مغلقا » أو « لاينبغى أن نقسم بشىء » — كل هذه المسرحيات أجزاء كثيرة منها يمكن أن تقرأ كقصائد منثورة تتغنى بالمشاعر النفسية المختلفة وبخاصة مشاعر الغرام .

وإذا انتقلنا إلى المسرحيات الواقعية وبخاصة عند « هنرى بيك » نجد تمثيلية مثل « الغربان » تسرف فى وصف واقع الحياة المر ، حتى لتصور البشر كذئاب ضارية لايتورعون عن شىء ، وها هو المنظر السادس من الفصل الرابع من هذه المسرحية ننقله إلى العربية كمثل واضح لتلك الواقعية .

وتتخلص وقائع المسرحية فى أن المسيو « فنيرون » لم يكد يفارق الحياة حتى انقض الدائنون ومدعو الدين على ماله وبناته . وفى المنظر الذى نترجمه يأتى موثق العقود « المسيو بوردون » إلى « مدام فنيرون » ليطلب إليها أن تزوج ابنتها الحسناء التى لم تتجاوز العشرين من عمرها من « المسيوتسييه » أحد الدائنين البالغ من العمر الستين عاما وإلا عرضت بيتها للخراب .

بوردون : استعدى أيتها الآنسة لسماع مابقى لدى ، لقد صاحبنى المسيو تسييه إلى هنا وهو الآن بأسفل المنزل وإنه لينتظر إجابة تكون هذه المرة نهائية . وإنك لتجازفين أكبر المجازفة إذا تأخرت فى تقديم هذه الإجابة ، إننى أطلبُ إليك لا أو نعم .

مدام فنيرون : كفى يامسيو بوردون ، لقد قبلت أن تخبر ابنتى ماتحمل إليها من عروض ، ولكن إذا كان لها أن تقبلها فيجب أن

يكون ذلك بمحض رغبتها ، وماأريد أن يتم ذلك مخالسة أو فى برهة ضغف أو انفعال ، ثم إننى أحتفظ لنفسى بأن أنفرد معها فى حديث ، وهذا أمر فى استطاعتك أن تدركه وإننى لأصارحك بأننى لم أعقب ابنة فى العشرين من عمرها مليئة بالشعور والاحساس والصحة لأقدمها لشيخ .

بوردون : ولمن تريديتها ياترى ؟ إن من يسمعك ليكاد يظن أن جيوبك مليئة بالأصهار ، وأنك إنما تحارين فى الاختيار ، ولماذا إذا فسخت خطبة الأخرى بعد أن بدا أنها قد انتهت ، ألم يكن ذلك لعدم وجود مال ؟ نعم إن المال ياسيدتى هو دائما السبب فى بقاء البنات عوانس .

مدام فنيرون : إنك لعلى خطأ ، فما كنت أنا ولا زوجى شيئا ، ومع ذلك تزوجنا وعشنا سعداء .

بوردون : لقد أعقبتم أربعة أطفال : ولو أن زوجك ياسيدتى كان اليوم حيا لاختلف معك للمرة الأولى ، ولواجه وضع بناته فى فزع ، ذلك الوضع الذى لاتستطيعين أن تنكرى مافيه من صعوبات وأخطار . نعم ، لو أنه كان حيا لنظر إلى عرض المسيو تسيبه نظرة تقدير صحيح ، وهو عرض وإن لم يكن الكمال ذاته ، فانه عرض مقبول ، عرض مطمئن بالنسبة للحاضر (ينظر إلى مارى) مشرق بالنسبة للمستقبل . لست أجهل أنه لاخطر فى أن ننطق الموتى ، ولكن والد الآنسة وإن يكن قلبه قد كان فى طبيعة قلبك ، إلا أنه قد كان يدرك أن لكل شىء ثمنا فى الوجود ، وفى عبارة واحدة ، لو أنه كان اليوم حيا لتلخص رأيه فى جملة واحدة هى : لقد عشت

من أجل أسرتى ومت من أجلها وباستطاعة ابنتى أن تضحى فى سبيلها ببضعة أعوام .

مارى (البنت) : (والدموع تنهمر على خديها) قل للمسيو تسبيه إننى قبلت .

وأما استخدام التحليل النفسى فى المسرح فنضرب له مثلا برواية « السادة » لـ « برنشتين » حيث نرى المؤلف يحاول أن يصور عقدا نفسية على أساس نظريات « فرويد » ومدرسته .

وأخيرا نحيل فى معنى الارتداد الى المسائل الروحية فى المسرح — على رواية « أسمودية » لـ « فرانسو مورياك » التى مثلها أخيرا بدار الأوبرا المصرية خريجو قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول .

ومع ذلك فالذى يبدو للملاحظة هو أن المسرح الحديث بأوربا الآن يتجة نحو تصوير الحياة كما هى ، وهو لذلك يؤثر النثر على الشعر ، كما أن الملاحظة — لا التفكير المجرد — هى أداة تأليفه ، حتى ليصح القول بأن المؤلف المسرحى يتذكر اليوم أكثر ممايتصور ، وإن لم يكن عبدا للواقع ولاسجينا فيه . وهو يختار من هذا الواقع ، وأساس اختياره هو جدوى مايختار فى الكشف عن الحقائق النفسية وإيضاح خفاياها .

وظيفة المسرحية فى الحياة

رأينا أن أرسطو يضع للمسرح وظيفة نفسية هى « كثراكيس » Katharaxis أى التطهير ، تطهير النفس من شهواتها ، وذلك بتحريك عاطفتين فى النفس البشرية هما : الرحمة والخوف . ولكن هذه الوظيفة لم تكن يوما ماوظيفة المسرح الوحيدة .

ولا شك أن « أرسطو » عندما قال بها كان قد نسى أو تناسى الأصول الدينية لنشأة المسرح ، فالمسرح قد نشأ فى عبادة الإله « ديونيسوس » ولكن « أرسطو » وقد وضع أسس التفكير المجرد — لم ير بدأ من أن يلتمس للمسرح مصدرا إنسانيا لايخضع للملابسات ولايتقيد بزمن أو عبادة .

ولعل الإنسانية لم تنس قط ماذكره « أرسطو » ، فالمعرفة التى نشبت حول المسرح ، ولاتزال حتى اليوم ناشبة هى : هل وظيفة المسرح نفسية فحسب ، أم له رسالة أخلاقية اجتماعية قومية يؤديها ؟ وهذه هى المشكلة الجوهرية فى الأدب المسرحى .

فمن يقولون بتوفر المسرح على شق الحجب عن الحقائق النفسية يرون فى ذلك زيادة لفهمنا لأنفسنا ، ونحن فى أشد الحاجة إلى هذا الفهم ، والمسرح عندىء لايعدم أن يلهينا أيضا عن همومنا اليومية ، ونحن فى أشد الحاجة إلى هذه الملهاة . ثم إنه بتحريكه للخيال يضيف إلى حياتنا حيوات من المشاهد .

ومن يقولون بأن المسرح رسالة أخلاقية أو اجتماعية يريدون أن يتخذوا منه مدرسة قومية . ومحك هذا الرأى هو أولا القيمة التى

يمكن أن تتوفر لأدب الملابسات ، إذ يخشى أن يفنى بفنائها تأثيره ، ثم لابد من التساؤل : الى أى حد يستطيع المسرح أن ينجح فى أداء تلك الرسالة إذا أودعناها بين يديه ؟

ومن الراجح أننا لانذهب إلى المسرح بروح التعلم بل بروح من يلتمس متعة عقلية أو فنية . ولتلك الروح أثر كبير فى نجاح المسرح فى أداء رسالته أو عدم نجاحه .

هذا ... ومن الملاحظ بوجه عام فى ميدان الحياة العملية أن قلما يستفيد الإنسان من تجارب الغير ، ولابد لسوء حظنا – من أن يقوم كل منا بتجاربه الخاصة ، وأن يدفع ثمن هذه التجارب بحيث تتعاقب الأجيال وكل جيل يقع فى أخطاء الجيل السابق ، وإذا كان هناك شيء يظن استحالته على الوراثة فهو التجارب .

وإذا صح هذا من الناحية الإنسانية جاز لنا أن نتساءل : كيف يستطيع المسرح أن يؤدى إذن رسالته التعليمية على نحو فعال مؤثر دائم ؟ ثم إنه من واجبنا أن نسأل أيضا : هل إذا اكتفى المسرح بمجرد العرض لم يؤد ذلك إلى خدمة القيم الأخلاقية والاجتماعية ، مع أن من المفكرين من قال : لو عرفت أن الشر شر ما ارتكبته ، ولو عرفت الخير وفهمته لعشقته ، وقديما اتخذ سقراط من قوله : «اعرف نفسك بنفسك» أساس لحياتنا الأخلاقية ، وكم من مرة تلتوى بنا النفس فتلبس الحق بالباطل وتبرر الشر بسفسطة عقلية واهية . وإذا صح كل هذا ، أو ما يكون فى فهمنا للنفس البشرية على ثم أى متعة فى الحياة ألذ من متعة الفهم ؟ وإذا عجز الفهم عن أن يرضينا فبماذا عسانا نرضى ؟

وأخيرا يجـ [illegible] ـب بين المسرحية ذات الفكرة والمسرحية التى تكتفى بمجرد عرض الحياة كما هى . ومن المستطاع أن نتوسع فى هذه المشكلة فننظر فى المؤلفات الأدبية ذات الموضوع والمؤلفات التى لاموضوع لها . ونقصد بالموضوع الفكرة الفلسفية أو الأخلاقية أو الاجتماعية التى تبنى عليها المسرحية أو القصة .

وليس من الضرورى أن تشتمل كل قصة أو مسرحية فكرة أو موضوعا بل إن منها مايضيق بالموضوع أو الفكرة .

وأدب الفكرة بوجه عام أيسر من أدب الملاحظة والعرض.والجمع بين الفكرة والعرض غير ميسور إلا لكبار الكتاب . فهم وحدهم الذين يستطيعون علاج الفكرة مع دقة الملاحظة ومع المحافظة على تصوير الشخصيات تصويرا واقعيا ، فرواية « التلميذ » لـ « بول بورجيه » مثلا تدلك على فكرة بذاتها ، وهى أن الدراسات الفلسفية خليقة بأن تقوض الأخلاق . وأنه خير للمرء أن يحافظ على تقاليده الأخلاقية الموروثة ، وذلك لأن كرم الأصل خير من الثقافة ، ولكن المؤلف كان أقل توفيقا فى تصوير شخصيات الرواية على نحو واقعى متماسك .

كيف تنقد مسرحية

١ – يجب أن يسير البحث من العموم إلى الخصوص ، وينبنى على ذلك الترتيب الآتى :

(أ) تحديد العصر الذى كتبت فيه هذه المسرحية ، والإلمام بنواحى الحياة التى سادت فى العصر ، سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية أو الثقافية ، حتى يمكن فهم الروابط التى قد تكشفت بين هذه المسرحية وبين ذلك العصر ، سواء بطريق مباشر أو غير مباشر .

(ب) البحث عن حياة المؤلف ونشأته وثقافته وبيئته لاكتشاف الروابط التى يمكن أن توجد بين شخصية المؤلف وروايته وتأثير إحداهما فى الأخرى خصوصا إذا كانت الرواية موضع النقد هى الأولى مما كتب ، أو الأولى بعد أن اهتدى الى السبيل الذى هيىء له ، لأنه كثيرا ما يحدث أن تسيطر فكرة الروابط الأولى الناجحة لأحد الكتاب على اتجاهه العام فيظل خاضعا لها فى كل إنتاجه اللاحق . وفى ذلك يقول أحد كبار الكتاب ما معناه : ان أى كاتب لا يستطيع أن ينتج غير كتاب واحد فى حياته .

(جـ) إلمام بمؤلفات الكاتب كلها بقدرالمستطاع حتى يمكن تحديد مكان هذه الرواية من مجموعة ما أنتج وعلاقاتها براوياته الأخرى ، وذلك لأنه كثيرا ما يحدث أن يتابع الكاتب الواحد نفس الموضوع فى عدة روايات ، كما فعل « بومارشيه » حيث تتبع شخصية « فيجاور » فى ثلاث روايات وكما حدث فى مجال القصة على نحو واضح بارز عند « بلزاك » حتى لقد اضطر عالمان فرنسيان إلى وضع

فهرس لشخصيات « بلزاك » ، نستطيع بمراجعته أن نتتبع كل شخصية — كشخصية « رستنياك » — فى عدة روايات تصف وتحلل مراحل حياته المختلفة منذ ظهوره للمرة الأولى فى رواية « الأب جوريو Goriot كطالب فى كلية الحقوق بجامعة باريس ، حيث ينتهى الأمر بانزلاقه إلى حياة المغامرة . ولكن هذه الرواية تقف به عند باب تلك الحياة . والمؤلف يتابع شخصيته فى الروايات اللاحقة حيث صوره مغامرا كبيرا ومتمردا على كافة الأوضاع ومضاربا فى البورصات ووزيرا الخ ... ولهذا السبب جمعت مؤلفات « بلزاك » وكأنها وحدة باسم « الكوميديا البشرية » .

(د) البحث عن مصادر المسرحية فى بطون الكتب إذا كانت تاريخية ، وفى بيئة المؤلف وحياته الخاصة إذا كانت معاصرة ، وتقصى المؤثرات التى خضع لها الكاتب بمعرفة الكتاب الذين قرأهم وأخذ عهم وتتلمذ لهم ، وأخذ بمذاهبهم ، ثم تأثير هذا الكاتب أيضا فى اللاحقين لأنه كثيرا مايحدث ألا يتضح مذهب الكاتب إلا عند تلاميذه .

٢ — قراءة النص : وليست هناك لإجادة النقد غير قاعدة واحدة هى دقة القراءة ، وعدم الاكتفاء بفهم الحوار ، بل يجب أن نتصور المواقف والحركات التى يمكن أن تلازم النص ولو لم يدلنا عليها المؤلف — ومن المهم — إذا كنا سنشهد هذه الرواية على المسرح — أن نقرأها قبل الذهاب إلى المسرح ، وإلا كان عجزنا على نقد التمثيل عجزا تاما .

٣ — مرحلة النقد : وهذه تشمل نقد التأليف ونقد الإخراج ونقد التمثيل (إذا شاهدنا الرواية على المسرح) .

(ا) نقد التأليف : فى نقد التأليف ننقد نقدا عاما وننقد نقدا موضوعيا ، وقد ننقد نقدا مقارنا .

١ — النقد العام : ينصب على هيكل الرواية وطريقة بنائها وارتباط حلقاتها واستخراج العقدة وكيف هيئت ، وكيف حلت ، وهل نجح المؤلف فى الاحتفاظ بحب الاستطلاع يقظا عند المشاهدين أم لا . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نستخلص الفكرة أو العاطفة التى تقوم عليها المسرحية . وإذا كنا بازاء كاتب كبير يجب أن نحذر دائما التبسيط ، فلا نحاول رد روايته إلى فكرة واحدة ، أو عاطفة واحدة وإلا أفقرنا الراوية ، بل نترك لها غناها ، وإن يكن من الصحيح أن معظم الروايات لها مايسمى بمركز الاستثارة ، إلا أن هذا المركز له دائما إشعاعات يجب تقصيها بإيضاح فروع الفكرة ، أو مولدات الإحساس . وعندما يقول النقاد أن رواية « هملت » مثلا تمثل الإنتقام و« الملك لير » العقوق ، و« عطيل » الغيرة الجنسية ، و« تاجر البندقية » الجشع المادى ، يجب أن نحذر مثل هذه العبارات المركزة ، وإن كنا نتخذ منها هاديا للنقد ، لأنها وإن كانت فى جملتها حقيقية ، إلا أنها لا تصور الحقيقة كاملة ، فإلى جوار الإنتقام فى « هملت » سنجد شل التفكير للإرادة البشرية وتبدد الحماسة ألفاظا ، وإلى جوار الغيرة فى « عطيل » نجد الدس والدجل والبراعة وهكذا . وليس من الضرورى أن يكون بطل الرواية هو حامل مغزاها أو المعبر عن آراء كاتبها ، فكثيرا مايحدث أن يزج المؤلف بشخصية ثانوية تكون هى المعبرة عن آرائه الخاصة فى الموضوع الذى يعرضه . وهذه الظاهرة واضحة فى مسرحيات « موليير » ، والسبب فى وجودها عنده هو وجودها فى الأدب اللاتينى واليونانى فى الكوميديا . ومن المهم

عند القيام بالنقد العام — بل من الواجب — أن نرجع إلى مصدر الرواية ، وبخاصة إذا كانت تاريخية ، لأننا سنلمس عندئذ كيف عملت عبقرية المؤلف ، بل كيف خلقت أحيانا من شيء تافه موضوعا كبيرا . والكثير من المسرحيات يكون مردها إلى أسطر لا معدودات من أحد المؤرخين على نحو مافعل « شكسبير » إذ أخذ عن « بلوتارخ » اليونانى وعن « تاسيت » اللاتينى بل والمؤرخ « ستيو » الايطالى وأحيانا عن مؤرخين مجهولين كمؤرخ الدنمارك الذى أمده القصة « هملت » فى عدة أسطر ألف منها مسرحية كبيرة . وليس أنفع فى فهم العمل الأدبى من تتبع المؤلف فى خطوات خلقه لنرى كيف استطاع من هذه المادة البسيطة أن يشيد ذلك البناء الضخم .

وإذا واتتنا الفرصة للعثور على عدة طبعات للرواية الواحدة ، واستطعنا أن نتابع التغييرات التى أدخلها المؤلف من طبعة إلى أخرى ربما خرجنا فى فهم المؤلف بنتائج قد لا تعطيها قراءة مؤلفاته كلها .

وسيثير البحث عن المصدر مشكلة كبيرة هى مدى تصرف المؤلف فى وقائع التاريخ وحقه فى هذا التصرف . والحكمة التى دفعت إليه ، والنتيجة التى انتهى إليها .

والقاعدة هى أنه لما كان التاريخ هو فن الخاص ، أى الظواهر الفردية والأحداث القائمة بذاتها ، وكان المسرح أو الأدب هو فن يجنح إلى العموم وتصوير جانب إنسانى بأكمله ، فإن المؤلف المسرحى كثيرا مايضطر إلى إعادة ترتيب الوقائع التاريخية أو التحوير فى نتائجها لينتهى إلى هذا العموم ، كما أن طبيعة المسرحية تقتضى

وقائع خاصة مرتبة على نحو خاص قد لايواتينا بها التاريخ الدقيق . والحكم بوجه عام هو المنطق الداخلى للرواية واتساق حوادثها وعدم مناقضة الخاتمة للمقدمات وعدم إفساد التسلسل داخل الرواية . ومايحدث فى التاريخ يحدث أيضا فى الأساطير ، وإن تكن حرية المؤلف فى الأساطير أوسع .

٢ - النقد الموضعى : ينصب على الحوار والتعبيرات واللغة ، ومن الواضح أن هذا الأساس ، لأنه لابد أولا من فهم النص فهما صحيحا فى التفاصيل ، وتثار عادة عند العرض لمثل هذا النقد مشاكل ، كشعرية اللغة وواقعيتها وفصاحتها وعاميتها ، والمقياس العام هو ملاءمة اللغة للموضوع . فاللغة الفصيحة إذا صلحت فى التراجيديا فلاشك أنها أقل صلاحية فى الكوميديا . واللغة الشعرية فى المسرحيات الرمزية أو العاطفية أصلح من اللغة الواقعية الجافة ، والمهم دائما هو أن ينم الوعاء عن محتوياته . ويجب أن نلاحظ أنه فى مسألة اللغة لايمكن أن نترك لكل شخصية فى الرواية لغتها ، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية ، فاللغة عندئذ - وإن لم تخل من اصطناع - إلا أنها لن تسلب الشخصية تلك « الحقيقة » الانسانية ، بل ولا يجوز أن نحاسب المؤلف باعتبار أن ماتقوله شخصياته هو مايحدث بالفعل فى الحياة ، إذ يكفى أن يكون ذلك ممايمكن أن يحدث إذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملابسات التى يضعها فيها المؤلف .

وتدخل فى هذا النقد مسألة واقعية اللغة ، وهنا يجب أن نذكر أن أحدا لم يقل بترك شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة (الصعيدى بلغة الصعيد والبحراوى بلغة بحرى مثلا) ، وإلا جاءت المسرحية خليطا غير مفهوم ، وإنما يلجأ الكتاب إلى مثل هذا

لقصد يعمدون إليه ، وبطريقة عرضية . وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية، فهى الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية ، فلا يتحدث أمّى بأفكار الفلاسفة . وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة فى التأليف الأدبى الذى لا يخرج عن أن يكون فنا – وكل فن صناعة وليست الواقعية اللفظية بالتى تعطى الحوار قوة مشاكلته للحياة ، وإنما تأتى هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شيء . ودراسة اللغة تستتبع استخلاص روح المؤلف ، فهى روح تقريرية ، أو روح ساخرة ، روح جادة أو منهمكة ، مظلمة أو مضيئة ، فكرية أو عاطفية ، مجردة أو حسبية وهكذا . وللروح أهمية كبيرة فى الحوار ، فهى التى تعطيه لونه الحقيقى ، وبخفته أو ثقله ، بل وتعطيه موسيقاه . وهناك صفة يعلق عليها النقاد أهمية كبيرة هى المسماه (بالدعابة **Humour**) وحتى ليرى جورج دى هامل أن الكاتب الذى لا يمتلك الهيومر ولا الروح الشعرية يعتبر فاقدا لكل شيء .

٣ – النقد المقارن : بعد الفراغ من النقد الموضعى والنقد العام للرواية يستطيع الناقد أن يعطى أحكامه وطريقة فهمه للمسرحية قوة كبيرة بمقارنتها بغيرها ، وذلك مع الحذر من الوقوع فى مقارنات بعيدة متلمسة ، فمن الممكن مثلا أن نقارن بين البخيل لموليير وايوجين جرانديه لبلزاك ، على أن يكون موضوع المقارنة صفة البخل النفسية وكيفية تحليل الكاتبين لها واستخلاص تأثيرها على السلوك العام وعلى نفسية من تملكته . ومن الممكن أن نقارن بين بروميثيوس عند أيسكيلوس وشيللى وجيته وأندريه جيد على أن تتناول المقارنة – لاصفة انسانية بذاتها – بل الشخصية الخرافية بأكملها (شخصية

برميثيوس) وكيفية التصرف فى الوقائع التى تدور حول هذه الشخصية ، وطريقة تحميل تلك الوقائع لما أراد كل كاتب من حقائق إنسانية . وكذلك مقارنة بيجماليون فى الأسطورة القديمة مع برجماليون لشو وبيجماليون لتوفيق الحكيم مثلا ، فتكون كمقارنة بروميثيوس . وبالجملة يجب قبل المقارنة أن نحدد زاويتها ، وألا نتعسف كما يحدث أحيانا كثيرة عندما يتلمس الكتاب أوجها للمقارنة لاتنعقد . وكثيرا ماتؤدى إلى إفساد فهم القراء لطرفى المقارنة ، كما فعل الكثيرون فى مقارنتهم للكوميديا الإلهية برسالة الغفران . وليس من الضرورى أن تقتصر المقارنة على البحث عن أوجه الشبه ، بل قد يقوم الجانب الأكبر فيها على الاختلافات وتوضيح أوجهها . ولكن المنهج الصحيح يقضى بأن تكون هناك رابطة بين طرفى المقارنة وذلك حتى لاتبدو مقارنة مفتعلة . وتلك الرابطة إما أن تكون وحدة فى الفكرة أو فى الإحساس المعالج أو فى الموضوع أو فى الشخصية .

ولقد نشأ فى الربع قرن الأخير بنوع خاص فى الجامعات الأوربية علم يسمى علم الأدب المقارن ، وهو وإن استند إلى الأصول العامة فى النقد إلا أنه أوسع منه مدى وأكبر موضوعا . وباستطاعة الناقد أن يستفيد من أبحاثه إذ سيقع على حقائق ومبادىء عامة تساعدة على المقارنة الجزئية . وهذا الأدب المقارن يعمل فى مجموعات ، فيتناول مثلا الآداب الجرمانية بأن يقارن بين منتجاتها فى البلاد المختلفة مثل ألمانيا واسكنديناوانجلترا . أو الآداب الرومانية فيقارن بين أدب فرنسا وأسبانيا وإيطاليا ، أو الآداب السلافية (الصقلبية) فيقارن بين أدب روسيا وبولونيا ودويلات البلطيق (لتوانيا واستونيا .. الخ) وقد تتسع دائرته فيقارن بين مجموعة وأخرى . وهذه دراسات شاقة لأنها

تتطلب معرفة بالكثير من اللغات . فمن الممكن مثلا المقارنة بتتبع أسطورة (فاوست) عند مختلف الجرمانيين . وقد تناولها بالفعل مارلو فى انجلترا كما تناولها جيته فى ألمانيا ، كما أنه من الممكن مقارنة أسطورة أخرى عند كاتب جرمانى وآخر رومانى كأسطورة (أفيجينيا) عند راسين وعند جيته ومقارنتهما معا بافيجينيا عند يوروبيدس . وكتب الأدب المقارن تمد الناقد بكثير من الخصائص العامة للكتاب والشعوب وأوجه المفارقات بينها ، ففيها عادة لمحات دالة على الصفات التى تشترك فيها بعض الشعوب أو تتفاوت ، وكل هذا ينير للناقد السبيل .

نقــد التمثيــل

الشروط الأساسية فى التمثيل هى إجادة الفهم والحركة والإلقاء .

الفهم : وليس الفهم مجرد قابلية بل هو أيضا عمل إيجابى ، فالممثل الذى يجيد الفهم يضيف إلى الشخصية التى يمثلها ويساهم فى خلقها ، لأنه فى الواقع هو الذى ينفث فيها الحياة التى لا تحدها عبارات المؤلف ، وإنما تشير إليها مجرد إشارة . وطريقة فهم الممثل للدور الذى سيلعبه من مواضع النقد المهمة ، وذلك لنعرف إلى أى حد قد جارى المؤلف وإلى أى حد خالفه ، وهل أصاب فى هذه المخالفة أو أخطأ ، وهل هى من حقه أم لا ، وموقف الممثل شبيه بمواقف النقاد – وإذا كان النقاد قد أضافوا إلى ماأراده المؤلفون أنواعا من الفهم لاحد لها حتى جرت على ألسنة كبار المفكرين ومؤرخى الأدب جمل مثل قولهم (ليس هملت ماخلقه شكسبير ، ولكن هملت هو الإناء الذى سكب فيه النقاد أفكارهم) – إذا كان هذا مافعله النقاد فإن القياس بينهم وبين الممثلين يعطى التوجيه نحو مدى حرية الممثل وحقه فيه عندما يحاول فهم دور من الأدوار . وليست هناك قاعدة عامة بالضبط ، فالأمر كله راجع إلى حسن تقدير الناقد ، والمقارنة بين النصوص وبين طبيعة الفهم التى اختارها الممثل ، لإيضاح إمكان هذا النوع من الفهم أو عدم إمكانه ، وفطنة الممثل أو غباوته .

الحركة : والصفة الأساسية التى يجب أن تتوفر للممثل هى قوة الخيال حتى يجعل المتصور حقيقة ، وبذلك يحيا دوره ، والخيال هو الذى يحرك الانفعال ويخلق بواعثه ويجسمها . والملاحظ عادة أن

المقدرتين (قوة الخيال والمقدرة على الانفعال) متلازمان . وذلك لما هو بديهى من أن الانسان لايستطيع أن ينفعل إذا كان عاجزا عن تصور بواعث هذا الانفعال وتجسيمها بقوة الخيال ، كما أنه من الشاق أيضا أن نتصور خيالا قادرا على تجسيم الواقع ثم لايتحرك صاحبه - إلا فى الحالات الشاذة ، والأمر كله متوقف على الجهاز العصبى للممثل .

ويتصل بالقدرة على الانفعال ضرورة توفر خصائص عضوية وبخاصة فى الوجه والملامح ومرونة العضلات ، وإن تكن هذه الصفة ألزم فى السينما منها فى المسرح ، إذ أن السينما هى التى تستطيع أن تمكن المشاهدين من مراقبة الحركة العضلية للوجه . وهذا هو السبب فى نجاح بعض كبار الممثلين فى السينما نجاحا فاق نجاحهم فى المسرح ولعل من أصدق الأمثلة على ذلك الممثل الفرنسى (هارى بور) .

وأما حركات الجسم بوجه عام فللمخرج فيها دور يفوق دور الممثل وهو عادة المسئول عن اتجاهاتها ، وإن كان الممثل هو المأخوذ بنسبها ، وللنسب أهمية بالغة . لأنه كثيرا مايتوقف عليها تسديد الإحساس أو إفساده ، والوقوف عند الطبيعة أو تجاوزها إلى التصنع والأمر فيها مرده الى حسن تقدير الممثل وجودة فهمه للدور الذى يلعبه . ولثقافة الممثل ونوع حياته ووسطه الاجتماعى دخل قوى فى تكوين هذا التقدير وغرس الفطنة فى نفسه لفهم قيمة النسب .

وتأتى الصعوبة من أن حركات وسكنات الممثل لا يقوم بها لذاتها وإنما للتأثير بها فى المشاهدين . وطريقة التادية إنما تكونت الفكرة عنها خارج المسرح وفى حياته الخاصة . و ، يكيف حركاته وسكناته تبعا لهذه الفكرة

الإلقاء : وطريقة الإلقاء مرتبطة ارتباطا وثيقا بفهم الممثل لدوره وبقوة خياله ومقدرته على الانفعال ، وإحساسه بالنسب وضرورة التجسيم ومدى اندماجه فى الدور الذى يمثله ، يضاف إلى كل ذلك بالطبع معرفته باللغة أو على الأصح إحساسه باللغة ، وذلك بمعرفة تتابع الجمل وأنواعها المختلفة تقريرية أو إنشائية من حض الى تمن الى استفهام الى تعجب الى أمر الى نهى ، ثم الوصل والقطع وأنصافهما . ولهذا علم قائم بذاته يسمى عند الغرب بعلم الأساليب وهو يقابل علم المعانى عند العرب ، وإن اختلف عنه فى تعليقة أهمية كبيرة على الجانب العاطفى فى اللغة .

ومسألة الإحساس باللغة — مفردات كانت أم جملا — مسألة جوهرية ، فلكل لفظة لون عاطفى ، وحتى الألفاظ التى تعبر عن معانى عقلية لابد من أن نعطيها شيئا من حرارة العقل .

صمت الممثل من ناحية الإلقاء : وليس التمثيل كله إلقاء وكلاما بل هو أيضا صمت وإدراك لقيمة هذا الصمت ومواضعه وطوله أو قصره . ولما كان المؤلفون قلما يشيرون الى هذه المواضع ، فإن هذا الإغفال يترك للمخرج والممثل عملا إيجابيا فى تحديد مواضع الصمت وزمنه . وهناك أمارات يستطيع المخرج والممثل أن يقع عليها ثنايا الحوار لتحديد مواضع الصمت وزمنه ، كأن تكون هناك مفاجأة أو انفعال شديد أو حركة مسرحية أو استجمام أو ضعف فى الذاكرة أو تقطع فى الحوار .

وأشق موضوع فى الإلقاء هو المنولوجات ، وهى تحتاج فى إلقائها لفن دقيق حتى لا يغمرها الإملال ، ولعل هذا هو السبب فى أن المسرح الحديث يحاول دائما تجنبها ، والممثل يحتال بالحركات على

تمثيل المنولوجات غير مكتف بالإلقاء فحسب . والمنولوج إما أن يتناول حياة الممثل الماضية ، وهنا يتغير الإلقاء بحسب فترات تلك الحياة وما سادها من رخاء أو شدة ، ومن فرح أو ألم – وإما أن يتناول نجوى النفس وما فيها من اسرار لا تريد الشخصية الروائية أن تبوح بها أمام الغير ، فالحديث هنا يكون موجها من النفس وإليها ويجب أن يسود الإلقاء حينئذ معنى الألفة والإخلاص ، فالكلام عندئذ أشبه بالصور العقلية التى تتوارد على الخاطر منه بالألفاظ المنظومة التى تلقى كخطبة .

وهذان النوعان أقل مشقة من نوع ثالث ، هو الذى يقص جانبا من أحداث الرواية ، وبخاصة وأن هذا النوع لم يلجأ إليه إلا كبار الكتاب الذين يؤمنون بأنهم يملكون من قوة القصص ما يغنى عن المشاهدة ، بل يفوقها تأثيرا .

ولقد ضرب الكاتب الفرنسى «جورج دى هامل» لهذا النوع من المنولوجات مثلا بمأساة «هيبوليت» إذ آثر «راسين» أن يرويها مصاحب له نجا من الموت وعاد ليخبرنا بما لاقى المسكين من موت وتمزيق أوصال . فالمؤلف قد فضل القصص على المشاهدة ، وهنا يلقى على الممثل عبء جسيم ، إذ المطلوب عندئذ ليس فقط تجسيم الحادثة بل الجمع بين هذا التجسيم وبين الأثر الذى يحدثه ، وإظهار كل ذلك فى التمثيل والإخراج .

تمثيل المناظر الشاذة : وتعرض للممثل حالات كثيرة يمثل فيها شخصيات شاذة ، والمقياس هنا أيضا هو الطبيعية فى الشذوذ ذاته . ولكى يتقن الممثل تمثيل دور شاذ لابد من تكراره عدة مرات حتى يألفه وينجح فى المطابقة بين الأقوال والحركات وتعبيرات الجسم

المختلفة . ولا شك أن إلمام الممثل بشىء من علم النفس وعلم الأمراض العقلية مما يساعد على حسن القيام بمثل هذه الأدوار وفهمها الفهم الصحيح .

الإخراج :نقد الإخراج يتناول مسألتين :

الأول : فهم المخرج للرواية وتوجيهه للممثلين وتوزيع الأدوار عليهم وحسن اختيار كل ممثل للدور الذى يصلح له .

والثانية :هى طريقة استخدام المخرج للوسائل المسرحية المختلفة من ضوء إلى ملابس إلى مناظر .

والمسألة الأولى فى الفن المسرحى هى المسألة الرئيسية ، لأن الوسائل المسرحية الأخرى مهما بولغ فى قيمتها لم تعد إلا ثانوية بعد اختراع فن السينما وتقدمه هذا التقدم الرائع ، بل لعل الخير فى ألا يسرف المخرج فى استخدام الوسائل المسرحية ، وذلك لكى يترك للمسرح صفته الأساسية التى يرجى أن يستطيع بها مقاومة السينما ، وهى أنه فن يقوم على الحوار أكثر مما يقوم على المناظر واللوحات .

ولقد عرضنا فيما سبق لحالة خاصة توضح هذه الحقيقة ، وهى حال تفضيل المؤلف استخدام القصص بدلا من المشاهدة . فإنه من الخطأ فى مثل هذه الحالة أن يحاول المخرج عن طريق الإيهام أو الإيحاء بأية وسيلة من الوسائل المسرحية — الجمع بين المشاهدة والقصص ، وإلا كان هناك تناقض وبلبلة للمشاهدين الذين سيتأرجحون عندئذ بين الخيال اللفظى والخيال البصرى فضلا عن خروجه عما قصد إليه المؤلف من إحداث أثر معين بواسطة القصص وإيثارة لهذه الوسيلة دون غيرها وحرصه على الاكتفاء بها دون شغل المشاهدين ببعض صور بصرية عاجزة عن إحداث أثر أكيد .

تمييز أنواع الدراسات الأدبية المختلفة

لقد نمت فى القرن التاسع عشر الدراسات التاريخية بوجه عام ، ولما كان تاريخ الآداب نوعا من التاريخ العام وجزءا منه ، فقد ظهر مؤرخون للأدب ، وهؤلاء وإن كانوا نقادا ، إلا أن عملهم يتميز عن النقد . ولقد سبق أن أوضحنا الفرق بين هذين النوعين من الدراسة . ولكن إلى جوار النقد الأدبى وتاريخ الأدب أخذ يظهر نوع جديد من الدراسة الأدبية يكون جزءا من العلم المعروف باسم Esthetque ويسمى علم الجمال الأدبى ، وتجتمع مواضع بحثه فى أمرين :

١ – كيفية تولد العمل الأدبى فى نفس الكاتب .

٢ – تأثير العمل الأدبى فى الجمهور .

تولد العمل الأدبى فى نفس الكتاب

هذه الدراسة تقوم على أسس المبادىء النفسية ، وهى دراسة تحليل وفهم ومعرفة إنسانية يسعى إليها لذاتها . وهى تختلف عن النقد الأدبى الذى مهما كان نوعه – فإنه لا يمكن أن يخلو من الحكم وتحديد القيم ، فهو إذا قد يفيد الناقد ولكنه ليس موضوع عمله .

ويتناول هذا العلم العناصر التى تكون منها الكتاب وكيفية تفاعلها فى نفس الكاتب ، وأخيرا طريقة صياغة ما أسفر عنه هذا التفاعل . ومن البيِّن أنه يعتمد على دراسة تاريخ حياة المؤلف وثقافته ووسطه ، وما الى ذلك مما يكون الكاتب . وهنا يتسع المجال لنظريات علم النفس المختلفة التى تتناول التحليل النفسى وازدواج المشاعر وتناقضها والتواءها وتنكرها ، ثم ما يصيبها من أحداث كالخبو والعودة إلى الظهور . ولا شك أن للأبحاث المتعلقة بالذاكرة وتركزها فى إطار الزمان والمكان أو إفلاتها منهما وتحول الأفكار إلى إحساسات ، أو ضياع تلك الأفكار من النفس غير مخلفة إلا مجرد واقع ، وكل هذه الحقائق من الأسس الهامة التى يقوم عليها علم الجمال الأدبى عند ما يتناول تكون المؤلفات الأدبية فى نفوس أصحابها .

وهذه الدراسة هى التى غذت ميدان الأدب ونقده بكثير من النظريات التى درجت وأصبحت اليوم أصولا كنظرية «ادخار الطاقة» التى استخلصها عالم من أكبر علماء علم الجمال الأدبى فى فرنسا وهو «لالو» Lalo الذى يشغل كرسى هذه المادة فى السربون – من دراسته لهونريه دى بلزاك ، ومؤداها أن القصصيين يقصون ما لم

يستطيعوا أو لم يريدوا أم لم تتسع حياتهم ولا ظروفهم الخاصة لأن يعيشوه ، وكأنهم بذلك يدخرون من طاقتهم التى كان من المستطاع أن ينفقوها فعلا لا خيالا .

ومن هذه النظريات أيضا النظرية المعروفة «بالبروفرية» Bovarisme نسبة إلى مدام بوفارى بطلة الرواية التى تحمل هذا الاسم تأليف «جوستاف فلوبير» ، وتتلخص النظرية فى تصوير نوع من الجنس البشرى الذين لا يؤمنون بشىء ولا يثقون بشىء إلا أن تكون الباطل والعدم ، ومع ذلك لا يهدأ لهم سعى وراء المطلق ، فهم عدميون ظمأى لهذا المطلق . ومثال ذلك من لا يؤمن بالحب ولكنه يجرى وراءه ويلهث ، وربما ازداد تعلقا بهذا الشعور والتماسه له ، كلما كان إيمانه ببطلانه أشد وأكثر استبدادا بالنفس .

ومن نظرياتها أيضا نظرية «الصياغة Form» التى قال بها شعراء البرناس (المدرسة المعروفة بالبرناس) فى القرن التاسع عشر فى فرنسا . فالذى يسعى إليه الكاتب أو الشاعر هو خلق صيغ جميلة لذاتها إشباعا لحاسة يقولون إنها فطرية فى النفس ، وهى حاسة الجمال وخلق الجمال ، وهى النظرية التى انتهت بالفن للفن بصرف النظر عن الموضوع وبصرف النظر عن استخدام الفن أداة للتعبير عن المشاعر الشخصية ونفض مكنون النفس ، كمن يقول أن الندى على الأشجار كاللؤلؤ المنثور ، فهذا ما يعبر عنه بجمال الصياغة . وكذلك القول فى مسرحية محكمة فى بنائها وحبكتها وعقدتها وغير ذلك من عناصر بناء المسرحية وتماسكها . فهنا أيضا توصف المسرحية بجمال الصياغة .

وهناك نظرية «النغم» التى يقول بها مذهب الرمزية فى الشعر وهى التى تنظر إلى نغمات الكلام وأوزانه كرموز لأنواع من مشاعر ولذلك يكون حرصها الأول على توافق تلك الأنغام واستجابة المشاعر التى يراد إثارتها لتلك الأنغام .

تأثير العمل الأدبى فى الجمهور

تتناول هذه الدراسة الأدب وعلاقاته المختلفة بالفرد وبالجماعة كما تتناوله فى ذاته من حيث عوامل الإثارة فيه : العابرة والباقية .

١ — أما عن علاقة الأدب بالفرد فتدور حول الحاجات الإنسانية التى يمكن أن يشبعها كفن جميل وكأداة للتعبير عند الفرد . وأهم مبحث فى هذا الباب هو تحليل حاسة الجمال عند البشر ، والبحث عن أصولها وأهدافها المختلفة والتمييز بين مفارقاتها فهناك الشىء الجميل والشىء اللطيف والشىء الجليل .

٢ — ومن حيث أن الأدب تعبير ، يقف علم الجمال الأدبى عادة عندما يسمى بنظرية «انتقال المشاعر» كأن يحب العاشق مثلا كلب معشوقته من أجلها . ويستخلص الباحثون هذه الحقائق من المؤلفات ومن استجابات القراء النقاد ومن تجاربهم الخاصة .

٣ — وأما عن علاقة الأدب بالجماعة فهنا تتطاحن النظرية النفسية مع النظرية الاجتماعية ، فيتناقشون حول وظيفة الأدب الأساسية أهى التعبير عن الفرد أم التصوير لحياة الجماعة، كما يبحثون عن الدور الذى يلعبه الأدب فى حياة الجماعة ومدى أثره فى نهضات الشعوب وأحيانا فى ثورتها السياسية والاجتماعية ، فيتناولون مثلا كيف مهد الأدب الفرنسى لثورات ١٧٨٩ ، ١٨٣٠ ، ١٨٤٨ ، أو كيف مهد الأدب لحركة الوحدة الإيطالية فى القرن التاسع عشر ، أو للثورة الروسية سنة ١٩١٧ أو الفاشية ١٩٢٢ فى إيطاليا ، أو النازية فى سنة ١٩٢٣ فى ألمانيا ، وهكذا ...

وهم فى أبحاثهم هذه يعتمدون على تنقيب المؤرخين ، فإلى اليوم مثلا لا يزال العلماء يتباحثون لمعرفة الى أى مدى أثر كتاب القرن الثامن عشر فى فرنسا فى الجماهير لإحداث الثورة الكبرى حتى يتبينوا هل كان هؤلاء الكتاب هم العامل الأساسى فيها أم أن فساد الحياة السياسية والاجتماعية قد كان هو ذلك العامل .

ولقد كتب فى ذلك أخيرا أحد أساتذة الأدب فى فرنسا كتابا أنفق فى تأليفه ما يقرب من ثلاثين عاما وهو الأستاذ دانييل مورنيه Mornet باسم «الأصول العقلية للثورة الفرنسية» ، وقد فحص — لكى يستطيع كتابته — أطنانا من محفوظات البلديات والوزارات ليراجع الشكاوى التى كان يرفعها الأهلون تظلما من الحكومات ويستخلص منها نظريات واتجاهات بل وتعبيرات وجملا وألفاظا أخذت من الفلاسفة والكتاب الذين مهدوا لتلك الثورة كروسو وفولتير وديدرو وهولباخ ومونتسكييه .

وتتناول هذه الدراسة أيضا الوظيفة الكفاحية للأدب من حيث أنه يمكن أن يتجه نحو تحقيق الأهداف السياسية والاجتماعية للمجتمع . وهذه الملاحظة الأخيرة تنتهى بنا إلى بحث أدب الملابسات والأدب الإنسانى المجرد وتحليل عوامل النجاح فى كل منها وقدرته على البقاء من عدمه .

فهـــرس

الموضوع	الصفحة

رقم الإيداع : ١٩٨٨/٨٤٩٣

الترقيم الدولى : ٣ – ٠٧٥٦ – ٠٥ – ٩٧٧ ISBN

نهضة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع